


Kunstpflege in Bibliotheken – Kür oder Pflicht?

Wege zur Sichtbarmachung forschungsrelevanter Druckgrafik an der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Herausgegeben von
Sophia Kunze, Christina Posselt-Kuhli, Antje Theise

Hamburg University Press

Kunstpflege in Bibliotheken – Kür oder Pflicht?

Wege zur Sichtbarmachung forschungsrelevanter Druckgrafik an der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Herausgegeben von Sophia Kunze,
Christina Posselt-Kuhli und Antje Theise

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Dieser Sammelband wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (https://portal.dnb.de) verfügbar.

DOI https://doi.org/10.15460/HUP.203

ISBN 978-3-943423-76-1

COVERGESTALTUNG

Hamburg University Pressw

COVERABBILDUNG

Bildnachweis: v.l.n.r: 1 und 3: Cornelis Cort (Inventor), Johann Hogenberg (Sculptor), Die Verkündigung, 188 x 260 mm, Kupferstich auf Papier, Köln, Bestand der SUB; 2: Albrecht Dürer, Das große Pferd, 165 x 117 mm, Kupferstich auf Papier, 1505, Nürnberg, Bestand der SUB.; 4: Pieter de Balliu, S. Hieronymus, 260 x 140 mm, Kupferstich auf Papier, vor 1648, Antwerpen, Bestand der SUB, 5: Gillis van Coninxloo (Inventor), Nicolaes de Bruyn (Sculptor), Die Auffindung des Mose, 405 x 657 mm Kupferstich auf Papier, 1601, Bestand der SUB; Hintergrund: Provenienzmerkmal auf dem Karton von Kupfer 234, Bestand der SUB.

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (https://github.com/huertatipografica/Alegreya). This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: http://scripts.sil.org/OFL

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2020
http://hup.sub.uni-hamburg.de

Inhalt

Vorwort

Sophia Kunze, Christina Posselt-Kuhli und Antje Theise

Erst die seit 2006 an der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) angeschobenen Aktivitäten zur Sichtbarmachung verborgener Schätze in den Sondersammlungen haben auch die Kupferstichsammlung aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt und endlich in den Fokus der Lehre und Forschung gerückt. Doch bis zur beinahe vollständigen Erschließung und damit einhergehenden Digitalisierung und Auffindbarkeit war es ein weiter Weg. Dieser wurde von drei Lehr- und Publikationsprojekten am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg begleitet, die wesentlich dazu beigetragen haben, das große Potenzial dieser Sammlung aufzuzeigen. Zugleich entwickelten sich die Standards und Regeln für die Katalogisierung von Sonderbeständen in Bibliotheken weiter, wobei die Erschließung von Druckgrafik eher nicht als Pflicht wahrgenommen wurde.

Die SUB hat sich jedoch zum Ziel gesetzt, mit Drittmitteln die vollständige Erschließung und Digitalisierung zunächst der Kupferstichsammlung, perspektivisch auch der Porträtsammlung, voranzutreiben und dafür ihr bibliothekarisches Erfassungssystem zu nutzen. Darüber hinaus erhofft sie sich durch die tiefere, wissenschaftlich begleitete Erschließung des Materials und insbesondere auch ihrer Provenienzen neue Erkenntnisse zum eigenen Bestand, zur Hamburger Sammlungskultur und zu weiteren kunstinteressierten Netzwerken sowie zum Kunstmarkt in der Hansestadt.

Wir danken dem Bundesministerium für Forschung und Bildung (BMBF) für die Finanzierung des Projektes zur Erschließung und Digitalisierung der Kupferstichsammlung. Iris Wenderholm danken wir für die langjährige wissenschaftliche Begleitung und für die mit Begeisterung für die Sammlung initiierten Lehrprojekte. Unser Dank gilt auch Gesa Jeuthe Vietzen, die sich mit ihren Studierenden an diesen historisch gewachsenen Bestand, an dieses Sammelsurium aus verschiedenen Vermächtnissen, gewagt hat, um die Provenienzen zu entdecken und, wenn möglich, zu identifizieren. Besonderer Dank gilt daher auch den Studierenden, die von Anfang

bis Ende an ihren Themen ebenso beharrlich wie offen gearbeitet und wertvolle Forschungsarbeit geleistet haben. Sie haben damit wesentlich zum Gelingen dieses Bandes beigetragen und vor allem einen spürbaren Mehrwert für die Aufarbeitung der Geschichte der SUB geschaffen.

Schließlich gilt der Dank den am Projekt beteiligten MitarbeiterInnen der SUB: Andrea Dietrich-Theuerkauf und Arnulf Struck für die Katalogisierung, Normdatenerfassung und Vorbereitung der Digitalisierungsvorgänge, Suntje Brumme für die Unterstützung bei der Bearbeitung der Strukturdaten und Exportdateien, Laura Vollmers für die Unterstützung bei Recherche und Publikation, Marc Rögener und Dorothea Ahlers für die Scanbearbeitung in der Medienwerkstatt, Jörg Jankowski für die Bereitstellung der Kupferstiche aus dem Sondermagazin, Jan Op de Hipt für die restauratorischen Arbeiten am Bestand, Bärbel Seebach für die Unterstützung bei der Organisation des Workflows und Gabriele Urban für die langjährige Begleitung und Vorbereitung der Erschließungs- und Digitalisierungsarbeiten. Zu guter Letzt danken wir Hamburg University Press für die Begleitung der Drucklegung, insbesondere Tobias Buck für seine große Unterstützung in Ausführung und Abwicklung sowie Isa Jacobi für ihre Unterstützung des Lektorats.

Hamburg, den 10.5.2020, die Herausgeberinnen.

„Hamburg enthält ohnstreitig mehr Kunstsachen als man glaubt"

Endlich sichtbar! Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Antje Theise

Die Staats- und Universitätsbibliothek (im Folgenden: SUB) – früher Stadtbibliothek – Hamburg beschäftigt sich seit 2006 intensiv mit der Erschließung ihres grafischen Materials. [1] Dabei stehen die beiden grafischen Hauptsammlungen der SUB im Fokus: zum einen die Porträtsammlung mit über 15 000 Bildnissen,[2] darunter etwa 1800 Blätter mit Porträts Hamburger Persönlichkeiten,[3] zum anderen die Kupferstichsammlung mit über 3500 Blättern[4] überwiegend figurativer Druckgrafik und etwa 200 Blättern Handzeichnungen der Frühen Neuzeit (Abb. 1). Letzterer gilt unser Hauptaugenmerk in diesem Band.

1 „Hamburg enthält ohnstreitig mehr Kunstsachen als man glaubt." So Daniel Chodowiecki (1726–1801) in seinem Vorwort zu dem Verzeichnis der Kupferstichsammlung des Hamburger Kaufmanns Garlieb Helwig Sillem (1728–1801), die zu den umfangreichsten und schönsten Sammlungen jener Zeit zählte. Weiter heißt es dort: „Man macht sich mehrenteils von einer Handelsstadt falsche Begriffe, man glaubt, dass da sich in einer solchen gemeiniglich nur Gelehrte, Kaufleute und Handwerksleute aufhalten, man nach Kunstsachen gar nicht fragen müsse; wenn man von Hamburg so schliessen wollte, würde man sich sehr irren, es finden sich hier auserlesene Gemählde und Kupferstich- und (welches noch seltner ist) Handzeichnung-Sammlungen. Sie alle anzuzeigen wäre zu weitläufig." Chodowiecki 1782, S. 3.

2 Vermutlich beherbergt die Sammlung weitaus mehr als 15 000 Blätter. Erst eine autoptische Erschließung wird Aufschluss über die tatsächliche Menge geben. Vgl. Theise 2018, S. 91, Anm. 45.

3 Insgesamt 1800 Blätter mit Hamburger Porträts sind durch die Spende der Spielbank Hamburg in Höhe von 100 000 DM 1990 restauriert und daher im Vorfeld der Aktion signiert und katalogisiert worden. Über 1600 Hamburger Porträts stehen seit 2013 auf den Webseiten der SUB digital zur Verfügung.

4 Bisher lag die Schätzung zum Umfang der Sammlung bei zirka 2200 Blättern. Der Erschließungsstand heute lässt vermuten, dass sich in der Sammlung über 3500 Blätter befinden. Vgl. den Beitrag von Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli.

Abb. 1: Inhaltsverzeichnis des Katalogs der Kupferstichsammlung von Willem te Kloot, Hamburg 1840.

Die beiden vor allem auf das Kunstinteresse Hamburger Bürger zurückgehenden und daher regionalspezifischen, historisch gewachsenen Sammlungen gehören zu den wenigen wertvollen Beständen, welche vor den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges bewahrt werden konnten.[5] Die schlechte Erschließungssituation verhinderte jedoch eine wirkliche Nutzung dieser Bestände.[6] Die Porträts und Kupferstiche waren weiterhin nur anhand des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegten handschriftlichen Katalogs recherchierbar[7] und gerieten darüber wiederholt in völlige Vergessenheit.[8] Während in der Porträtsammlung zumindest die Hamburger Porträts von Interesse für lokalhistorische Forschungen waren, blieb die von der Anzahl der Blätter viel kleinere Kupferstichsammlung beinahe 200 Jahre unentdeckt und damit auch unerforscht.

Die SUB engagiert sich daher sehr, in enger Zusammenarbeit mit der Universität Hamburg, insbesondere dem Kunstgeschichtlichen Seminar, ihre Druckgrafik-Be-

---

5 Zu den Verlusten und geretteten Beständen vgl. die Bibliotheksnachrichten in: Der Wiederaufbau der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Jahresbericht/Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 10/12.1954/55–1956/57), Hamburg 1957, Heft 1, 1945 – Heft 10/12, 1954/57.

6 Die Neusignierung und Katalogisierung des geretteten Buchbestands, der in den schweren Nachkriegsverhältnissen zunächst wieder nach der alten Systematik des Realkatalogs aufgestellt wurde und nur über den handschriftlichen Realkatalog recherchierbar war, erfolgte nur vereinzelt. Erst mit der Einführung der elektronischen Katalogisierung in den 1990er-Jahren wurde die Einarbeitung dieses Bestandes wieder aufgenommen. Schließlich wurden die sog. Realkatalog-Bestände im Zuge eines hauseigenen Erschließungsprojekts von 2006 bis 2016 prioritär eingearbeitet, sodass der gerettete historische Druckbestand der SUB aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg nahezu vollständig online auffindbar ist.

7 Mit der Neuordnung und Katalogisierung der beiden grafischen Sammlungen 1838/1840 erfolgte die Ablage der Blätter in Mappen, unabhängig von ihrer Größe. Diese Aufbewahrungsform bestand bis 2013. Heute sind die Blätter nach Formaten sortiert und in Boxen aus säurefreiem Karton aufbewahrt. Während die Signierung und Umbettung der kleineren Kupferstichsammlung in neue Aufbewahrungsformen abgeschlossen ist, dauert dieser Prozess bei der wesentlich umfangreicheren Porträtsammlung noch an. Vgl. Theise 2014, S. 8–9.

8 Fraglich bleibt, ob und wie die Sammlung in der Vergangenheit wirklich benutzt wurde. Georg Nicolaus Bärmann erwähnt in seinem Hamburg-Buch 1822, dass die Bibliothek „die meisten grösseren Kupferwerke für das Studium der alten und neueren Kunstgeschichte“ besitzt und neben der Patriotischen Gesellschaft auch deren Kunst- und Naturalienkabinett als öffentlich zu würdigen ist. Im *Hamburger Adressbuch* wird erst ab 1827 unter den Kupferstichsammlungen der Stadt neben anderen privaten Sammlungen auch auf die Stadtbibliothek hingewiesen, zunächst jedoch lediglich auf die dort vorhandene Porträtsammlung. Vgl. Hamburger Adressbuch 1827, S. 726. Im Jahr 1839 wird der Eintrag erweitert: „Eine Sammlung Portraits und alter Kupferstiche und Holzschnitte: Die Stadt-Bibliothek.“ (Hamburger Adressbuch 1839, S. 549). Mit der Gründung der Museen und insbesondere der Kunsthalle 1869 verschwinden die Einträge zu Kunstsammlungen in der Stadtbibliothek aus den Adressbüchern ab der zweiten Hälfte der 1870er-Jahre. Dann finden die beiden Sammlungen tatsächlich erst wieder in den Nachkriegsjahresberichten der SUB Erwähnung als gerettete Bestände. Eine bibliothekarische Diplomarbeit aus dem Jahr 1965 zu den Porträts innerhalb der Kupferstichsammlung war die letzte nähere Beschäftigung mit dieser Sammlung, vgl. Baier 1965. Ansonsten waren vor allem die Hamburger Porträts in der Porträtsammlung für lokalgeschichtliche Publikationen von Interesse, das erst 1990 zur Restaurierung und Erschließung dieses Teilbestandes und 2013 endlich auch zur Digitalisierung führte. Vgl. Anm. 3.

stände ans Licht zu holen, bekannt und zugänglich zu machen. Aufmerksam geworden durch das interdisziplinäre Lehr-, Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Emblemata Hamburgensia*[9] zu gedruckten und handschriftlichen Emblemwerken sowie angewandter Emblematik im frühneuzeitlichen Hamburg in Zusammenarbeit mit der Altphilologin Anja Wolkenhauer 2007–2009, in dem erste allegorische Kupferblätter aus der SUB veröffentlicht wurden, entstanden seit 2010 zusammen mit der Kunsthistorikerin Iris Wenderholm zwei Lehr-, Publikations- und Ausstellungsprojekte mit den Titeln *Manier, Mythos und Moral* (2014) sowie *Mutter Erde* (2017). Vordergründiges Ziel dieser Projekte war es, die Studierenden an die Originale heranzuführen, sie damit arbeiten zu lassen, und auf diese Weise wertvolle Teilbestände der Kupferstichsammlung wissenschaftlich zu erschließen und sichtbar zu machen. Ergebnis sind fundierte Beschreibungen und Interpretationen von Beispielen eindrucksvoller manieristischer Druckgrafik in dem einen Projekt und mit dem Motiv der Natur und Weiblichkeit verbundener Grafiken in dem anderen. Zudem erfolgte die Transkription und teilweise erstmalige Übersetzung der lateinischen Inschriften sowie die Bestimmung der bislang unbekannten druckgrafischen Zustände.[10]

Mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) konnten von 2018 bis 2020 die Identifizierung, digitale Bereitstellung und Auffindbarkeit eines Großteils der Kupferstichsammlung der SUB realisiert und damit weitere künftige kunst-, sammlungs- und kulturgeschichtliche Forschungen befördert werden. Damit unterstützt das Vorhaben die förderpolitischen Ziele, wissenschaftlich bedeutsame Objekte des kulturellen Erbes für Forschung und Bildung digital sichtbar und verfügbar zu machen.

Die Erschließung und Digitalisierung der Kupferstichsammlung der SUB trägt nicht nur dazu bei, einen weltweit digitalen Zugang zu den von hoher künstlerischer Qualität zeugenden und teilweise sehr seltenen Stichen für Wissenschaftler und Kunstliebhaber zu schaffen, sondern auch weitere Mosaiksteine für die Erforschung der vormodernen bürgerlichen Sammlungskultur in Hamburg zu liefern. Dieser besondere Bestand frühneuzeitlicher Druckgrafik ist damit als ein ungemein wichtiges, bisher vollkommen vernachlässigtes Element bürgerlicher Sammelkultur in der Hansestadt Hamburg zu sehen. Mit der digitalen Zugänglichkeit zur beinahe gesamten Sammlung figurativer Druckgrafik und mit den in diesem Band präsentierten Ergebnissen und weiterführenden Forschungsansätzen soll der Blick auf bürgerliches Sammeln und den

9 Theise / Wolkenhauer 2009. In Vorbereitung des interdisziplinären Seminars zur Emblematik mit Anja Wolkenhauer 2007 blätterte ich das erste Mal die Kupferstichsammlung der SUB komplett durch, auf der Suche nach emblematischen und allegorischen Motiven. Die mühsamen Sichtungen des Bestandes, sowohl für dieses Lehrprojekt als auch für die nachfolgenden von Iris Wenderholm initiierten, führten zur Planung der vollständigen Erschließung und Digitalisierung dieses Bestandes.

10 Vgl. den Beitrag von Iris Wenderholm.



Abb. 2: Blick in den Hauptlesesaal der damaligen Stadtbibliothek Am Speersort, 1905, SUB.

veränderten Status von Kupferstichsammlungen im 18. und 19. Jahrhundert weiter geschärft werden. Letztlich würde die Digitalisierung des gesamten grafischen Bestandes der SUB Auswahl, Zugriff und Erforschung der Bestände erheblich erleichtern.[11]

Die Kupferstichsammlung der SUB war nie auf Vollständigkeit angelegt oder erweitert worden, beherbergt aber eine Reihe namhafter Künstler vor allem der italienischen, niederländischen, deutschen und französischen Schule. Der Bestand zeichnet sich durch eine große inhaltliche Breite und Attraktivität aus, neben biblischen und mythologischen Stoffen fallen vor allem allegorische Blätter, Historienbilder sowie Porträts[12] ins Gewicht.[13] Herzstück der Sammlung sind drei Klebebände mit wertvollen Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts, unter anderem von Albrecht Dürer (1471–1528). Überhaupt scheint die Aufbewahrung von Kunstblättern in Klebe-

11 Auch im Rahmen dieses Projektes und des begleitenden Seminars machte sich schmerzlich bemerkbar, dass für bestimmte Recherchen die Erschließung und damit Zugänglichkeit fehlte. Vgl. den Beitrag von Amanda Kopp und Laura Vollmers.

12 Vgl. Anm. 8.

13 Einen guten Überblick über das Sammeln von Kupferstichen in der Frühen Neuzeit gibt Brakensiek 2006.

bänden die ursprüngliche der gesamten Kupferstichsammlung gewesen zu sein. Johann Anton Rudolph Janssen (1767–1849) spricht in seiner Beschreibung der Stadtbibliothek aus dem Jahr 1826 von einem ganzen „Repositorium mit Folianten voll aufgeklebter großer und kleiner Kupferstiche der verschiedensten Gattung“ (Abb. 2).[14]

Die Sammlung ist schließlich ein Beleg für das in Hamburg vor allem im 18. Jahrhundert vorhandene Kunstinteresse und für die in der Hansestadt als einem der deutschen Kunsthandelszentren vorhandenen Kunstkabinette selbst,[15] geht sie doch zurück auf Vermächtnisse des Hamburger Professorenbibliothekars Johann Christian Wolf (1689–1770)[16] und der aus einer alten Hamburger Senatorenfamilie stammenden Brüder Peter (1732–1782)[17] und Heinrich Simon (gest. 1799). Die letzten wertvollen Ergänzungen stammen aus Hamburger Privatsammlungen des 19. Jahrhunderts, unter anderem aus der bedeutenden 7500 Bände umfassenden Bibliothek von Johann Georg Mönckeberg (1766–1842),[18] aus dem Nachlass des Porträtmalers Christoffer Suhr (1771–1842) sowie aus der Privatsammlung von Willem te Kloot (1788–1874),[19] Kaufmann und ehrenamtlicher Katalogbearbeiters der Kupferstichsammlung.[20]

Ob die Brüder Simon mit der Schenkung ihrer grafischen Sammlungen an die Stadtbibliothek bezweckten, so einen öffentlichen Zugang zu Kunstwerken zu schaffen und das Studium der Kunstgeschichte zu befördern, bleibt fraglich. Georg Nikolaus Bärmann (1785–1850) jedenfalls weist den Kupferwerken in der Stadtbibliothek

14 Janssen 1826, S. 499. Vgl. zur Aufbewahrung auch Petersen 1838, S. 123.

15 Vgl. Anm. 1: Chodowiecki 1782, S. 3. Zu Hamburg als Kunsthandelszentrum vgl. von Holst 1939; Ketelsen 1997, 167–172; Ketelsen / von Stockhausen 2002, Bd. 1, S. 8, 16–19, 21–22, besonders S. 24–26; North 2002; ders. 2003. Vgl. den Beitrag von Felix Krebs. Die Forschungslage zu den privaten Hamburger Kunstsammlungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist sehr überschaubar, vgl. hier Renz 2001, S. 16–23; Luckhardt / Schneede 2001, S. 215–235.

16 Die Privatbibliothek der Brüder Wolf, Johann Christian (1683–1739), Professor der Orientalischen Sprachen und Pastor an St. Katharinen zu Hamburg, und Johann Christian bildet vor allem den Grundstock der Handschriftensammlung der SUB. Etwa 25 000 Bände, Handschriften und Drucke vermachten die beiden Brüder der damaligen Stadtbibliothek. Vgl. Horváth 1979, S. 82–84. Vgl. außerdem die Beiträge von Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli sowie von Anna Lehmkuhl.

17 Zu Peter Simon vgl. Hans Schröder: Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller 7 (1879), Nr. 3768. Zu den Provenienzspuren in der Sammlung und neuen Erkenntnissen siehe den Beitrag von Johanna Riek.

18 Bürgerspenden und Mittel aus der Averhoffschen Stiftung ermöglichten 1843 den Ankauf der ersten 2745 Nummern des Auktionskataloges der Bibliothek Mönckeberg für die Hamburger Stadtbibliothek. Vgl. Isler 1889, S. 69. Vgl. zum gekauften Teilbestand Theise 2017, S. 39. Zur Mönckeberg-Sammlung und deren Identifizierung im Bestand der SUB vgl. den Beitrag von Alina Hofmann und Svenja Weikinnis.

19 Vgl. den Beitrag von Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli.

20 Lehmann / Petersen 1840, S. 6. Zur Besitzgeschichte vgl. auch Theise 2017, S. 38–41.

klar die Funktion kunsthistorischer Studienobjekte zu.[21] Und auch die Bemühungen te Kloots könnten in diesem Zusammenhang gesehen werden.[22]

Mit den oben erwähnten Lehrprojekten am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg ist diese Intention in jedem Fall wiederbelebt und wahrscheinlich erstmalig wirklich umgesetzt worden. Entsprechend war es eine logische Folge, dass das BMBF-Digitalisierungsprojekt im Sommersemester 2019 vom Hauptseminar „Die Herkunft der Kupferstichsammlung der Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg – Eine Frage der Provenienz“ unter Leitung der Kunsthistorikerin Gesa Jeuthe Vietzen und in Zusammenarbeit mit den Herausgeberinnen dieses Bandes begleitet wurde.

Die Vermittlung wissenschaftlichen Arbeitens mit zeitaufwendigen, zum Teil frustrierenden, da ergebnislosen, Bestimmungs- und Forschungsarbeiten und vor allem die Möglichkeit für die Studierenden, einen eigenen wissenschaftlichen Beitrag leisten zu können und ihre wertvolle Forschungsarbeit publizieren zu lassen, zeigen das Potenzial für Forschung und Lehre von erschlossenen und vor allem online auffindbaren und zugänglichen Sammlungen. Die begleitenden Publikationen haben die Aufmerksamkeit insbesondere der internationalen kunsthistorischen und druckhistorischen Wissenschaftskreise auf diesen Bestand gelenkt. Die vorliegende Open-Access-Publikation soll zum einen die Sammlung in der Öffentlichkeit sichtbar machen, zum anderen dazu inspirieren, diese in vielfältigster Weise zu nutzen, auch über die Forschung und Lehre hinaus. Denn dass das Potenzial solcher Spezialbestände, insbesondere wenn sie digital zugänglich sind, weit darüber hinausgeht, zeigte die erfolgreiche Beteiligung der SUB an den von der Wikimedia Deutschland[23] und der Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB)[24] initiierten Hackathon-Veranstaltungen Coding da Vinci.[25] Das zur Verfügung gestellte Datenset der bis dahin in den Ausstellungsprojekten digitalisierten Kupferstiche erfreute sich großer Beliebtheit. Hier hat die SUB diese ihrer ursprünglichen Funktion wieder zugeführt, nämlich der Öffentlichkeit, dem Bürger – ganz im Sinne der einstigen Kunst- und Kulturförderer

---

21 Vgl. Anm. 8.

22 Vgl. dazu den Beitrag von Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli. Vgl. auch Theise 2014, S. 9. Von Friedrich Johann Lorenz Meyer wissen wir z. B., dass sich der Privatsammler G. I. Schmidt „um die Bildung angehender Künstler, und um die Belehrung und Unterhaltung der Kunstliebhaber, durch seine kleinen Kunstakademien, die er jeden Mitwoch Abend in seinem Hause giebt“, verdient gemacht hatte. Bei ihm „versammeln sich die Künstler, um die in Mappen geordneten Zeichnungen und Kupferblätter durchzusehen, sich ihrer kritischen Ideen darüber mitzutheilen, Studien zu entwerfen, und sich in der Manier großer Vorgänger zu üben.“ (Meyer 1801, Bd. 1, H. 3, S. 302).

23 Vgl. https://wikimedia.de/ [letzter Zugriff: 10.5.2020].

24 Vgl. https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/ [letzter Zugriff: 10.5.2020].

25 Vgl. https://codingdavinci.de/ [letzter Zugriff: 10.5.2020].

in den Kreisen der Patriotischen Gesellschaft Hamburgs –, den Zugang zu und damit die Auseinandersetzung mit historischen Kunstwerken zu ermöglichen.[26]

Nicht nur Kunstsammeln erfordert Leidenschaft, auch Kunst zu erschließen, auffindbar und zugänglich zu machen. Für die SUB ist es ein besonderes Anliegen, die Lehre und Forschung mit ihren modernen wie historischen Beständen zu unterstützen. Außerhalb der Sammelschwerpunkte und aufgrund mangelnder Ressourcen ist die Erschließung grafischen Materials in Bibliotheken meist nicht prioritär. Für die oft auf Masse angelegten Digitalisierungsprojekte kommen kleinere und schlecht erschlossene Bestände kaum in Betracht, zumal die elektronische Erschließung dieser in den meisten Fällen für die Digitalisierung vorausgesetzt wird. Abgesehen davon fehlen häufig schlichtweg die Kapazitäten für die aufwendige Antragstellung. Diese Erfahrung machen BibliothekarInnen vor allem in kleinen und personell schwach besetzten Regional-, Museums- oder Institutsbibliotheken. Aber auch in größeren Häusern wie der SUB binden verschiedenste Aufgaben die Ressourcen, die für die Erschließung derartiger Spezialbestände notwendig wären. Hinzu kommen besondere Herausforderungen wie zum Beispiel die Einführung des Regelwerks Resource Description and Access (RDA) im deutschen Bibliothekswesen, das meines Erachtens aber durchaus auch Möglichkeiten für eine gute Beschreibung und damit Auffindbarkeit von Druckgrafik und anderen Bildmaterialien in bibliothekarischen Onlinekatalogen bieten kann.[27] So hat die SUB dieses Pilotprojekt zur Erschließung von grafischen Beständen nach RDA mit bibliothekarischen Systemen initiiert. Ihre Erfahrungen und Erkenntnisse aus diesem Projekt haben die Herausgeberinnen in einem eintägigen Workshop mit Expertinnen aus Bibliotheken, Museen, Bildarchiven und der Forschung ausgetauscht und diskutiert. Als Ergebnis haben die Beteiligten ein Best-Practice-Paper entworfen, das interessierten KuratorInnen Orientierungspunkte bei der Planung und Durchführung eines Projektes zur Erschließung

---

[26] Vgl. Antje Theise: Open Cultural Data Hackathon Coding Da Vinci – Bring the Digital Commons to Life. Paper presented at: Rare Books and Special Collections, http://library.ifla.org/1785/1/231-theise-en.pdf [letzter Zugriff: 10.5.2020]. Vgl. auch den Beitrag von Markus Trapp im Stabiblog, https://blog.sub.uni-hamburg.de/?p=21466 [letzter Zugriff: 10.5.2020].

[27] Zur Katalogisierung von Druckgrafik nach RDA vgl. Theise 2016a und Theise 2016b. Die SUB beschäftigt sich als Mitglied der Arbeitsgemeinschaft Alte Drucke (AAD) beim Gemeinsamen Bibliotheksverbund (GBV) und beim Südwestdeutschen Bibliotheksverbund (SWB) seit 2007 federführend mit der Katalogisierung von Druckgrafik im GBV. Seit Dezember 2016 ist die SUB in der vom Standardisierungsausschuss der Deutschen Nationalbibliothek einberufenen RDA-Sonderarbeitsgruppe Bild, die sich mit der Erstellung von Empfehlungen zur Erschließung von Bildmaterialien nach RDA beschäftigt, vertreten.

und Digitalisierung von Spezialbeständen geben soll und zugleich einen Ausgangspunkt für weiterführende Diskussionen darstellen kann.[28]

Schließlich zeigt sich, wie viel Erschließungsprojekte nicht nur für das bessere Verständnis der Geschichte der eigenen Institution und der Bereitstellung von Kulturgütern für die Öffentlichkeit und die Wissenschaft zu leisten vermögen, sondern dass sie immer auch den Austausch für eine produktive Forschung, Lehre und gesellschaftliche Vermittlung fördern. Der Einblick speziell in die Erkenntnisse der Provenienzrecherchen zur Kupferstichsammlung der SUB in diesem Band ergänzt daher die Erschließung und Nutzbarmachung der Grafiken selbst.

Literaturverzeichnis

Baier, Gisela: Porträtkatalog zur Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Prüfungsarbeit der Hamburger Bibliotheksschule, vorgelegt am 20.1.1965.

Bärmann, Georg Nicolaus: Hamburg und Hamburgs Umgegend: Ein Hand- und Hülfsbuch für Fremde und Einheimische, nach den neuesten Angaben und den zuverlässigsten Quellen neu ausgearbeitet, Hamburg 1822.

Brakensiek, Stephan: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles’ (1600–1681), in: Felfe, Robert / Lozar, Angelika (Hrsg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 130–162.

Chodowiecki, Daniel: Verzeichnis einer Sammlung von Kupferstichen aus allen Schulen und verschiedenen gebundenen Kupferwerken gesammlet von Herrn Sillem Kaufmann. Aufgesetzt 1781, Berlin 1782.

Holst, Niels von: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 38 (1939), S. 253–288

Horváth, Eva (Hrsg.): Bibliotheken und Gelehrte im alten Hamburg, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1979.

Isler, Meyer: Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek 1838–1882, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 8 (1889), S. 49–86.

Janssen, Johann Anton Rudolph: Ausführliche Nachrichten über die s. evangelisch-protestantischen Kirchen und Geistlichen von Hamburg und ihres Gebietes, Hamburg 1826.

Lehmann, Johann Georg Christian / Petersen, Christian: Ansichten und Baurisse der neuen Gebäude für Hamburgs öffentliche Bildungsanstalten, Hamburg 1840.

[28] Der Dank geht an dieser Stelle an Insa Brinkmann (MKG Hamburg), Andrea Dietrich-Theuerkauf (SUB Hamburg), Franziska Ehrl (SB Bamberg), Sonja Gasser (Kunsthaus Zürich), Nicole Graf (ETH Zürich), Marion Kaminski (Bildarchiv Foto-Marburg), Sophia Kunze (SUB Hamburg), Christina Posselt-Kuhli (SUB Hamburg), Antje Schmidt (MKG Hamburg) und Arnulf Struck (SUB Hamburg). Ebenfalls danke ich Maria Effinger (UB Heidelberg), Julia Rössel (Bildarchiv Foto-Marburg) und David Maus (SUB Hamburg) für inspirierende Gespräche zum Thema. Die Ergebnisse des Workshops sollen gesondert veröffentlicht werden.

Meyer, Friedrich Johann Lorenz: Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, Hamburg 1801.

Ketelsen, Thomas: Barthold Heinrich Brockes' „irdisches Vergnügen" in Gemälden und Zeichnungen. Ein Beitrag zum Sammlungs- und Auktionswesen im frühen 18. Jahrhundert, in: Das Achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts 21 (1997) 2, S. 153–175.

Ketelsen, Thomas / von Stockhausen, Tilmann: Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800: the provenance index of the Getty Research Institute, München 2002.

Luckhardt, Ulrich / Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Ausst. Kat. Kunsthalle Hamburg, Hamburg 2001.

North, Michael: Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in: North, Michael (Hrsg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 85–103.

Ders.: The Hamburg Art Market and Influences on Northern and Central Europe, in: Scandinavian Journal of History 28 (2003), S. 253–261.

Petersen, Christian: Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek, Hamburg 1838.

Renz, Ulrike: „...den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen ...". Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Bielefeld 2001.

Theise, Antje / Wolkenhauer, Anja (Hrsg.): Emblemata Hamburgensia: Emblembücher und angewandte Emblematik im frühneuzeitlichen Hamburg (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 2), Ausst. Kat. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Kiel 2009.

Theise, Antje: Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Wenderholm, Iris (Hrsg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Ausst. Kat. Hamburg 2014, (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 6), Petersberg 2014, S. 8–13.

Dies.: Possibilities for Standardized Cataloging of Prints: The Collection of Engravings at the Hamburg State and University Library, in: Cataloging & Classification Quarterly 54.5 (2016a), S. 1–18.

Dies.: Druckgrafik: Stiefkind der bibliothekarischen Erschließung. Werkstattbericht zur Erfassung von Druckgrafik nach RDA am Beispiel der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: AKMB-news 22.2 (2016b), S. 3–12.

Dies.: Auf den Spuren der Vorbesitzer. Die Kupferstiche der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg.): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017, S. 38–41.

Dies.: Die graphischen Sammlungen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg – Erschließung und Vermittlung in Zusammenarbeit mit Forschung und Lehre, in: ZfBB, Sonderband „Ressourcen für die Forschung" – Spezialsammlungen in Regionalbibliotheken (2018), S. 81–99.

Non scholae, sed vitae discimus

Zur Bedeutung der Kupferstichsammlung für kunsthistorische Forschung und Lehre

Iris Wenderholm

Druckgrafischen Blättern kam in Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit eine besondere Funktion zu. Wissensbestände, die hochkomplex und nicht darstellbar waren, konnten mit ihrer Hilfe visualisiert werden: Tages- und Jahreszeiten, die fünf Sinne, der Lauf der Welt, Tugenden und Laster – Vorstellungen und Konstruktionen, die die großen und kleinen Zusammenhänge zwischen Mensch, Gott und Welt, Mikro- und Makrokosmos beschreiben halfen. Druckgrafik nahm insofern eine Schlüsselstellung zwischen Kunstgenuss und Weltdeutung ein, als sie auf ästhetische Weise komplexe Inhalte darstellen konnte. Oft wurden diese durch Inschriften in Latein oder einer der Volkssprachen begleitet, kommentiert und ausgelegt. Die Faszination, komplizierte, auch moralische Inhalte mit trügerischer künstlerischer Leichtigkeit zu vermitteln, trug wesentlich zur Wertschätzung des Mediums bei.

Nicht nur in fürstlichen und gelehrten Kontexten, auch in privaten Hamburger Kunstsammlungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts waren druckgrafische Blätter ein festes Element und trugen wesentlich zu ihrem Sammlungsprofil bei. Ein großer Bestand dieser überlassenen Kupferstiche und Radierungen lag, von der kunstgeschichtlichen Forschung vergessen, unbearbeitet in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB). Entdeckungen fordern Kreativität und Entschlossenheit. Von der Qualität der Sammlung begeistert, von ihrer Unerschlossenheit überrascht, entstand die Idee, diese wertvollen Blätter mithilfe vieler junger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die mitten im Studium und am Anfang ihrer fachlichen Karriere standen, innerhalb eines mehrsemestrigen Lehrprojekts zu bearbeiten. Die Tiefe der Erkenntnisse, die die Erschließung hervorbrachte, und die Freude am Umgang mit Originalen dürften für junge Studierende unvergessen sein – denn die Kupferstiche haben auch 400 Jahre nach ihrer Entstehung nichts von ihrer ästhetischen und intellektuellen Faszination verloren.

Manier, Mythos und Moral

Bei der ersten Sichtung der Kupferstichsammlung im Jahre 2012 wurde allein auf Grundlage der älteren Beschriftungen der Schuber und einer kunsthistorischen Einschätzung ein außergewöhnlich konsistenter Sammlungsbestand identifiziert und für das Lehrprojekt zusammengestellt. Natürlich konnte an dieser Stelle noch keine Aussage über Abzüge oder Auflagen gemacht werden, auch nicht über die Originalität der Stücke. Die vielen Zyklen und Serien aus der Zeit um 1600 mit ihrem moralischen Grundton und ihrer künstlerischen Virtuosität wussten jedoch sofort zu faszinieren, da sie gerade mit Blick auf die bürgerlichen Provenienzen eine spezifisch protestantische Geschmackskultur zu dokumentieren schienen. Allerdings war auch sehr schnell klar, dass die genaue kunsthistorische Bestimmung viel Zeit und wissenschaftliche Einarbeitung erfordern würde und keinesfalls neben den ständigen Aufgaben einer Bibliothek geleistet werden könnte. Was jedoch deutlich vor Augen stand, war das große Potenzial für die Lehre, da eine vergleichbare Chance, Forschungsarbeit zu leisten, selten in dieser Intensität während des Studiums möglich ist. Keiner der Kupferstiche war bisher in den einschlägigen druckgrafischen Nachschlagewerken wie dem *New Hollstein* oder dem *Illustrated Bartsch* nachgewiesen, die Sammlung der SUB schien bis dato fast unsichtbar gewesen zu sein.

Die zwei Seminare am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, die im Wintersemester 2012/13 und Wintersemester 2013/14 abgehalten wurden, widmeten sich dem wohl bedeutendsten und für den Zuschnitt der Sammlung aussagekräftigsten Teilbestand, den niederländischen Kupferstichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Die intensive Beschäftigung mit den Kupferstichen erlaubte nicht nur reiche, teilweise überraschende Einsichten, sondern ließ auch den Wunsch entstehen, die Ergebnisse einem größeren Fach- und Laienpublikum zugänglich zu machen. Damit wurde das Lehrprojekt zu einem Publikations- und Ausstellungsvorhaben: Unter dem Titel *Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600* erschien ein umfangreicher Ausstellungs- und Teilbestandskatalog (Abb. 3).[1] Die internationale Beachtung dieses ersten Kooperationsprojekts bezeugte die Bedeutung des Vorhabens und lenkte das wissenschaftliche Interesse auf die Kupferstichsammlung der SUB.[2]

Innerhalb des Projektes arbeiteten etwa vierzig Studierende mit der Sammlung, bestimmten die jeweiligen Zustände und Abzüge, identifizierten Wasserzeichen, erarbeiteten Forschungsliteratur, erschlossen komplexe Inhalte. Es entstanden fundierte Beschreibungen und Interpretationen von manieristischer Druckgrafik, die Transkription und teilweise erstmalige Übersetzung der lateinischen Inschriften durch Alexander Estis, einem extra hinzugezogenen Philologen, sowie – vor allem –

---

1 Wenderholm 2014.

2 Ketelsen 2016.

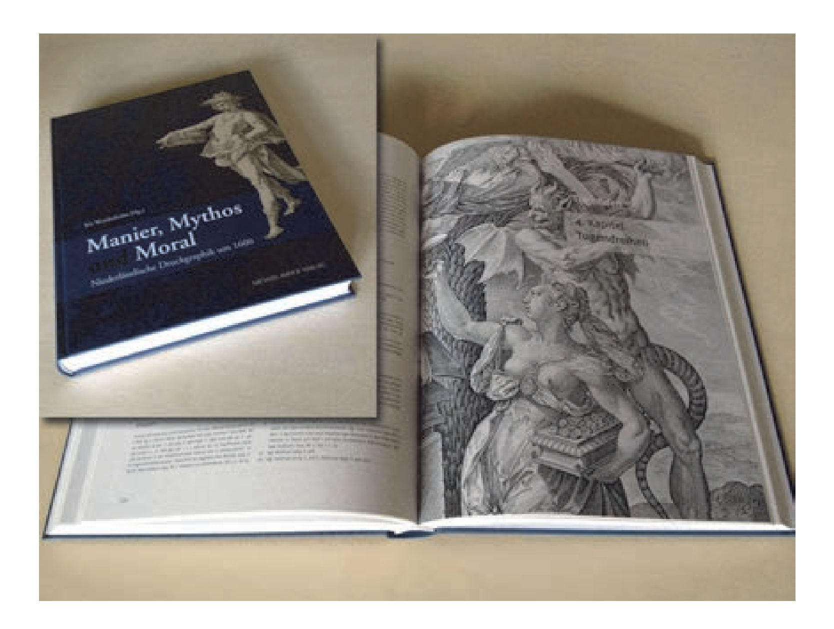


Abb. 3: Katalog der Ausstellung „Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600“, 2014, SUB.

die Bestimmung der druckgrafischen Zustände, die bislang unbekannt gewesen waren. Auf diese Weise konnten einige Kupferstiche als weltweit äußerst rar identifiziert werden. Im Zuge der Bearbeitung wurden zusammengehörige Serien und Zyklen wieder vereint, die zuvor separat abgelegt worden waren, und verloren geglaubte Blätter wiedergefunden. Für die Lehrenden wie für die Studierenden war die Seltenheit einiger Exemplare vermutlich der aufregendste Teil der Kooperation.

Im Laufe des Seminars wurden Kupferstiche entdeckt, die sehr seltene Abzüge oder nicht dokumentierte Bearbeitungen darstellten. Das Blatt *Wje salt ontgaen?* von Gillis van Couwenbergh nach Abraham Bloemaert aus dem Jahr 1614 (Abb. 4) ist weltweit in nur drei Exemplaren dokumentiert.[3] Auch der achtteilige Zyklus *Der Lauf der Welt/Circulus vicissitudinis* von Johannes Collaert, Karel van Mallery, Theodoor Galle nach Maarten de Vos um 1630 liegt in der SUB komplett vor.[4] Es handelt sich wohl um eine dem *Hollstein* nicht bekannte Auflage der Serie, da das Titelblatt deutliche Abweichungen zu den bekannten Auflagen aufweist. Der Stich *Die Menschheit vor der Sintflut/Die Menschheit vor dem Jüngsten Gericht* von Johann Sadeler I. nach Dirck Barendsz um 1585, gab zunächst Rätsel auf. Die SUB besitzt eine kleinere Reverskopie

[3] Sonja Baer, in: Wenderholm 2014, Kat. 15.

[4] Sanja Hilscher, in: Wenderholm 2014, Kat. 5.



Abb. 4: Gillis van Couwenbergh nach Abraham Bloemaert, Wje salt ontgaen?, Kupferstich, 1614, 430 x 410 mm, SUB.

(Kupfer 1012), die spiegelverkehrt das gleiche Motiv wie Kupfer 1011 zeigt und die in keinem der Standardwerke zur Druckgrafik erwähnt wird.[5] Für die Lehre waren solche Beispiele besonders anschaulich, umso mehr, da die SUB von mehreren Zyklen unterschiedliche Zustände besitzt, sodass sehr nahsichtige Untersuchungen und Vergleiche für die wissenschaftliche Einordnung erforderlich waren.

Von der Fünf-Sinne-Serie von Adriaen Collaert nach Maarten de Vos (um 1575) besitzt die SUB verschiedene Zustände:[6] Die erste Serie entstammt dem II. Zustand, herausgegeben von Carel Collaert und entstand 1650. Die zweite Serie entstammt dem IV. Zustand nach 1650 und hat Hugo Allaert in Amsterdam als Verleger. Zudem besitzt die SUB noch eine dritte, kleinformatigere Serie. Der Vergleich der Kupferstichfolgen zeigt die unterschiedlichen konfessionellen Ausrichtungen der Verleger, wie wir im Seminar herausarbeiten konnten. Denn die zweite Serie verfügt über eine Besonderheit. Die originalen Platten gelangten von Antwerpen nach Amsterdam, wo sie Claes Janszoon Visscher an einem wichtigen Punkt veränderte und von Hugo Allaert verlegen ließ: Die Darstellung Gottvaters auf dem Blatt des Sehsinns wurde durch den hebräischen Namen Gottes ersetzt. Dies lässt sich nur, so fand die studentische Katalogautorin Lisa Thumm heraus, aufgrund der unterschiedlichen konfessionellen Ausrichtung der Verlagsorte erklären, da der calvinistische Verleger in Amsterdam die Abbildung der Gottesgestalt offenbar nicht hinnehmen wollte.

Auch Modifikationen in den Inschriften innerhalb einer Serie, aber in unterschiedlichen Zuständen erwiesen sich als außergewöhnlich bedeutsam, was das Wort-Bild-Verhältnis sowie die Inhaltsdeutung anbetraf. So stammen die Inschriften der beiden ersten Zustände der Fünf-Sinne-Serie von dem Humanisten Cornelis Kiliaan aus Düffel, während die dritte Serie der SUB einige Bildelemente spiegelverkehrt darstellt und eine andere, stark reduzierte und veränderte Bildunterschrift aufweist. Die intensive Untersuchung der Bildunterschriften dürfte eine der wesentlichen Errungenschaften des Projekts auch weit über die Grenzen Hamburgs hinaus gewesen sein, da nicht nur die wenigen bereits existierenden Übersetzungen durch Alexander Estis geprüft, korrigiert und korrekt transkribiert wurden, sondern auch etliche bisher nicht wissenschaftlich bearbeitete Inschriften erstmals übersetzt werden konnten. Der Mehrwert war beträchtlich, da in den meisten Fällen für das erste Mal überhaupt philologische Hinweise gegeben werden konnten, die unmittelbare Auswirkungen auf die Inhaltsdeutung der Stiche haben.[7] Die besondere wissenschaftliche Nachhaltigkeit erwies sich darüber hinaus in der Tatsache, dass aus der Beschäftigung mit dem Bestand der Kupferstichsammlung eine Reihe von Masterarbeiten entstanden.[8]

5 Friederike Schütt, in: Wenderholm 2014, Kat. 14.

6 Lisa Thumm, in: Wenderholm 2014, Kat. 19.

7 Dazu siehe Estis / Frick 2014 sowie Wenderholm 2020.

8 Masterarbeiten von Ilka Mestemacher, Jana Ohlff, Ruth Neumann u.a.

Mutter Erde

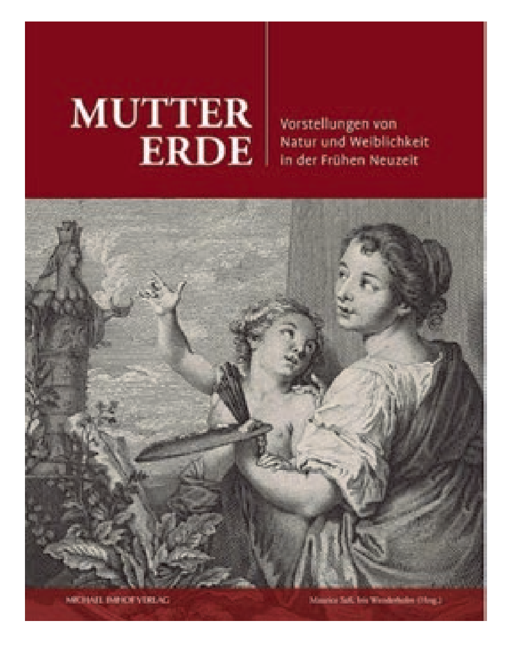


Abb. 5: Katalog der Ausstellung „Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit", 2017, SUB.

Aufgrund der vielen wissenschaftlichen Erkenntnisse und des großen Mehrwerts für die universitäre Lehre fand das Katalog- und Ausstellungsprojekt bald eine erweiterte Fortsetzung. Dieses Mal sollte zusätzlich zu der Bestandserfassung und -erschließung eine besondere inhaltliche Arbeit mit der Sammlung stehen. Das neue Projekt, das nun gemeinsam mit Maurice Saß innerhalb der Alexander von Humboldt-Forschungsstelle Naturbilder / Images of Nature angesiedelt wurde, konnte gemeinsam mit der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen konzipiert werden. Mit den hervorragenden Beständen der bis in das 18. Jahrhundert zurückreichenden Göttinger Graphiksammlung und der Hamburger Kupferstichsammlung wurde ein großes Ausstellungsprojekt realisiert, das ab Herbst 2017 gezeigt wurde. Unter dem Titel *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit* konnte anhand von Kupferstichen und Buchgrafik des 16. bis 18. Jahrhunderts eine Ausstellung erarbeitet werden, die sich mit Konstruktionen von Weiblichkeit in der frühneuzeitlichen Kunst und dem langen Nachleben dieser Vorstellungen bis in die heutige Zeit beschäftigte (Abb. 5). Hier standen die inhaltlichen Erschließungen sowie die Anwendung unterschiedlicher kunstgeschichtlich relevanter Methoden im Vordergrund, sodass das „Forschen im Studium" um ein angewandtes Methodenlernen erweitert werden konnte. Kritisch wurden Positionen der Gendertheorie an den druckgrafischen Beständen Göttingens und Hamburgs erprobt. Auch hier dienten die beiden in enger Abstimmung mit der Hamburger SUB veranstalteten Hauptseminare (Wintersemester 2015/16 und Wintersemester 2016/17) der inhaltlichen Aufarbeitung und auflagengenauen Bestimmung von etwa achtzig Kupferstichen. Wie schon in dem vorangegangenen Projekt wurde mit philologischer Unterstützung ein besonderes Augenmerk auf die Transkription der Inschriften und ihre teilweise erstmalige Übersetzung aus dem Lateinischen gelegt. Dieses Projekt, dessen Erschließungsergebnisse wie bereits bei dem ersten Projekt

digitalisiert im Online-Katalog der SUB bereitgestellt wurden und als Ausstellungskatalog erschienen, konnte auch einen wesentlichen Impuls in der Wissenschaftskommunikation setzen.[9]

Für die kunsthistorische Lehre glich die Beschäftigung mit der Kupferstichsammlung der SUB einem Eintauchen in zunächst vertraut erscheinende Gefilde, die mit zunehmender Beschäftigung an Tiefenschärfe gewannen. Der kunsthistorische Schatz, der gehoben werden konnte, erwies sich dabei als facettenreicher als angenommen. Der Gewinn war für beide Seiten der Kooperation beträchtlich: Auf der einen Seite gelang die zumindest teilweise wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung für die SUB in relativ kurzer Zeit. Auf der anderen Seite konnten die Studierenden im Mikrokosmos der Sammlung den immensen Vorstellungs- und Ideenreichtum der Frühen Neuzeit entdecken, der sich in den Kupferstichen kristallisiert – eine einzigartige Schule für das spätere berufliche Leben.

Literaturverzeichnis

Estis, Alexander / Frick, Julia: Adde operi titulum pictor. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Text und Bild in frühneuzeitlichen Kupferstichen, in: Wenderholm, Iris (Hrsg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Ausst. Kat. Hamburg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 6), Petersberg 2014, S. 24–35.

Ketelsen, Thomas: Netherlandish prints in Hamburg, in: Print quarterly XXXIII,1 (2016), S. 38–40.

Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg.): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017.

Wenderholm, Iris (Hrsg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Ausst. Kat. Hamburg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 6), Petersberg 2014.

Dies.: „Picturing the wind: On the interweaving of religious, mythological, and natural history knowledge in Dutch copper engraving circa 1600“, in: Gerok-Reiter, Annette / Mariss, Anne / Thome, Markus (Hrsg.): Aushandlungen religiösen Wissens. Negotiated Religious Knowledge. Produktive Konkurrenzen in der Vormoderne / Productive Rivalries in Premodern Times (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation Bd. 115), Tübingen 2020.

[9] Saß / Wenderholm 2017.

Einen verborgenen Schatz heben

Zur historischen Einordnung und digitalen Aufarbeitung der Kupferstichsammlung der SUB

Sophia Kunze und Christina Posselt-Kuhli

Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Digitalisierungsprojekt zur Erschließung und Digitalisierung der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg hat es sich zur Aufgabe gemacht, die über 3500 Blätter zählende Kupferstichsammlung der SUB bekannt und zugänglich zu machen. Bereits die Anzahl der einzelnen Blätter konnte bei der Durchsicht zur Digitalisierung im Vergleich zum bisherigen Kenntnisstand, der von rund tausend Blättern weniger ausgegangen war, erheblich nach oben korrigiert werden. Die Beschäftigung mit den Werken, das heißt zunächst die Betrachtung ihrer Beschaffenheit – des Zustands, der Montierung auf Kartons, der Beischriften –, hat vielfältige Spuren zutage gefördert, die auf die Provenienzen der ursprünglichen Besitzer beziehungsweise auf den bibliothekarischen Umgang hindeuten und deshalb auch den Schwerpunkt dieser Publikation ausmachen. Sie wurden von einer Gruppe Studierender der Kunstgeschichte eingehend und mit engagierter Recherchearbeit untersucht. Auf das Projekt und die Sammlung als Ganzes bezogen waren darüber hinaus folgende Aspekte relevant:

Auf technischer Ebene galt es, eine virtuelle Infrastruktur mit Datenstandards zu bedienen, die eine möglichst große Einheitlichkeit in der Erfassung und hohe Normierung aufweisen soll. Die hierbei verwendete Katalogisierungsdatenbank K10plus der beiden größten deutschen Bibliotheksverbünde Gemeinsamer Bibliotheksverbund (GBV) und Südwestdeutscher Bibliotheksverbund (SWB) und die konzeptionelle Erschließungsform nach bibliothekarischem Standard (RDA)[1] – und nicht nach musealen

[1] Resource Description and Access (RDA) ist in erster Linie ein für Bibliotheken entwickeltes Regelwerk zur Katalogisierung, ist aber auch für die Erschließung von Materialien in Museen und Archiven geeignet. Die Library of Congress, die British Library, Library and Archives Canada, die National Library of Australia, die

Konzepten – erlauben und bedingen diesen besonderen Umgang mit dem Medium Druckgrafik. Um keiner institutionell individuellen Lösung zu folgen, sondern eine möglichst zentralisierte Konzeption mit hoher Anschlussfähigkeit zu etablieren, wurde ebenso auf Bibliotheksstandards und Normdaten (GND)[2] geachtet wie – soweit möglich – auf die Spezifika von Grafik. Zunächst ergeben sich dabei grundlegende Fragen im Hinblick auf den Transfer vom Objekt zum Datensatz: Welche Angaben sind relevant, was lässt sich standardisieren, welche Normdaten sind zu verknüpfen beziehungsweise anzulegen, welche Nutzerperspektive muss berücksichtigt werden? Auch wenn einige wünschenswerte Thesauri wie *Iconclass* nicht über einen Webservice eingebunden und somit bisher nicht unterstützt und auch Werknormdaten im Rahmen der Projektlaufzeit nicht angelegt und verknüpft werden konnten, enthalten die Einträge doch wesentliche Normierungs- und Verknüpfungselemente. Diese erlauben ein Ausspielen in Verbunddatenbanken wie das Graphikportal[3] und erhöhen so die Sichtbarkeit und Auffindbarkeit der Sammlung erheblich. Zudem ermöglicht die Software die Unterscheidung einer Werknorm- und Manifestations- sowie schließlich einer Exemplarebene. Grundlegend befördert dieses Vorgehen langfristig die Erschließung in allen anderen bibliotheksgebundenen Grafiksammlungen, da „Dubletten“ – in diesem Fall weitere Abzüge eines Blattes – nicht erneut einer Sacherschließung bedürfen, sondern als weiteres Exemplar an den bestehenden Datensatz angehängt werden können. Des Weiteren kann so jedes individuelle Blatt mit seinen spezifischen Merkmalen erfasst und beschrieben werden. Auf diese Weise lassen sich unter Umständen auch frühere Sammlungszusammenhänge identifizieren – in jedem Falle liefern die Objektdaten potenzielle Forschungsdaten, die besonders im Bereich der Grafik längerfristig vielversprechende Einsichten generieren werden. Als Beispiel wären hier Fragen nach Netzwerken und Akteuren, Zirkulation von Druckplatten oder Veränderung derselben zu benennen. Gerade im Bereich von Grafik bietet die Zusammenführung der Daten sowie ihre Analyse ein immenses Potenzial. Die Vorteile der RDA-gestützten Aufnahme von Grafik und erste sammlungshistorische Ergebnisse des Grafikbestandes der SUB genauer zusammenzufassen und darzulegen, ist Intention dieses Bandes.

Deutsche Nationalbibliothek, die Schweizerische Nationalbibliothek und die Verbundsysteme im deutschen Sprachraum haben RDA implementiert. Im deutschsprachigen Raum werden sog. Application Profiles für RDA für Sondermaterialien erarbeitet, u.a. für Bildmaterialien. Das erste veröffentlichte Application Profile ist die Ressourcenerschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken (RNAB), hervorgegangen aus den Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autografen (RNA). Weitere Informationen zu RDA unter https://wiki.dnb.de/display/RDAINFO/RDA-Info [letzter Zugriff: 30.4.2020].

2 Normdaten zu Personen und Werken werden in der kooperativ geführten und an der Deutschen Nationalbibliothek (DNB) gepflegten Gemeinsamen Normdatei erfasst. Weitere Informationen: https://wiki.dnb.de/display/ILTIS/Informationsseite+zur+GND [letzter Zugriff: 30.4.2020].

3 https://www.graphikportal.org/ [letzter Zugriff: 30.4.2020].

Der heutige Zustand der Kupferstichsammlung dokumentiert mehrere Spuren früherer Sammlungen.[4] Diese in Zusammenarbeit mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg erforschten Provenienzspuren, die zum Teil auffällig und vielfältig, zum Teil nur deduktiv zu ergründen sind, haben erste wichtige Erkenntnisse geliefert. Sie geben Hinweise auf Konvolute früherer Sammlungen beziehungsweise verschiedene Stufen von Sammlungszusammenhängen durch mehrfach vergebene Inventarnummern. Dabei wurden unterschiedliche Handschriften oder Materialien (die Kartons, auf denen die Blätter aufgezogen wurden) identifiziert, die auf mögliche frühere Besitzer hinweisen. Andere Spuren wie Beschriftungen oder Markierungen mit Rötelstift lassen sich bislang nur vage dem Bibliotheksumfeld des 19. Jahrhunderts zurechnen. So vermögen die unterschiedlichen Schichten von Spuren über das bürgerliche Sammlungsverhalten des 18. und 19. Jahrhunderts in Hamburg Auskunft zu geben und – verbunden damit – über den Grafikmarkt der Hansestadt.[5]

Abgesehen von einigen wenigen großen bekannten Sammlungen wie der Sammlung des Kaufmanns Garlieb Sillem (1676–1732) oder auch der Bildergalerie des Dichters Barthold Heinrich Brockes (1680–1747),[6] die bereits aufgearbeitet wurden, fehlt auf diesem Feld bislang noch eine umfassende Kenntnis der ehemaligen Bestände.[7] Spuren in Adressbüchern, Auktions- und Bibliothekskatalogen sowie in der Reiseliteratur können hier hilfreiche Ansatzpunkte liefern, um sowohl Umfang und Stellenwert als auch Zugänglichkeit der bürgerlichen Sammlungen zu rekonstruieren. Auch Archivmaterial mit Briefen und Testamenten und die Betrachtung von kulturellen Netzwerken wie der Patriotischen Gesellschaft kann hierfür wertvolle Hinweise enthalten – ein Forschungsfeld, das auch in diesem Projekt Desiderat bleiben musste.

Zum aktuellen Zeitpunkt sind zirka 2000 Blätter der Sammlung erschlossen. Die bisherigen Auswertungen der Provenienzmerkmale haben dabei ergeben, dass mindestens die Hälfte der Blätter bereits zu Zeiten Wolfs im Bestand war. Ob diese Blätter sich wiederum aus dem Nachlass der Wolfs speisen, oder von Johann Christian in seiner Zeit als Bibliothekar annotiert wurden, bleibt offen (Abb. 6). Wolfs Handschrift ist relativ eindeutig zu identifizieren und konnte durch Schriftvergleiche weiter verifiziert werden.[8] Es handelt sich bei seinen Annotationen um Nummerierungen

4 Vgl. die Beiträge von Laura Vollmers und Amanda Kopp, Johanna Riek sowie Anna Lehmkuhl.

5 Vgl. den Beitrag von Felix Krebs.

6 Kemper / Ketelsen / Zelle 1998.

7 Bereits 1854 beklagte der Autor eines Verzeichnisses der Besitzer in neuerer Zeit der vorzüglichsten Gemälde- und Kupferstich-Sammlungen in Hamburg (Hamburgisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Hamburg 1854), dass er sich auf die „neuere Zeit beschränken" musste, „indem wir keine Data aus älterer Zeit haben auffinden können. Es sind uns freilich manche ältere Cataloge von vielem Interesse vorgekommen, allein es war zu der Zeit nicht Gebrauch, die Besitzer namhaft zu machen" (S. 306).

8 Vgl. den Beitrag von Anna Lehmkuhl.



Abb. 6: Theodor Friedrich Stein, Bildnisstudie zu Johann Christian Wolf, um 1746(?), 48,6 x 24,3 cm, SUB.

der Blätter, die in der Regel oben rechts oder links in großer, krakeliger Tintenhandschrift erfolgt sind. Diese verweisen auf ein Numerus-Currens-System Wolfs. Die höchste entdeckte Nummer bildet die 847, sodass diese Anzahl den zu vermutenden Minimalbestand abbildet. Die Mehrzahl der Nummern allerdings sind stark beschnitten, zumeist bis zur Unkenntlichkeit, was zum einen darauf verweist, dass nach Wolf massive Arbeiten der Neumontage zur Beschneidung der Blätter geführt haben, und zum anderen eine deutlich größere Anzahl zu vermuten ist. Bisher konnte jenseits eines Numerus Currens keine Systematik in der Vergabe der Nummern erkannt werden. Neben der laufenden Nummer hat Wolf zudem eine Vielzahl von Serien „neu nummeriert". Häufig wiederholte er damit die ohnehin bestehende Ordnung der Serien, es gibt aber auch Beispiele, bei denen er eine Serie mit Einzelblattzählung im Druck komplett neu nummerierte. Ob er damit einen früheren Zustand anzeigen wollte (interne Serienzählungen verändern sich zuweilen in den durch Neuauflagen produzierten neuen Zuständen) oder die angelegte Zählung verbessern, bleibt unklar.

Die Wolf-Blätter haben einen eindeutigen Schwerpunkt im Bereich der niederländischen und deutschen Grafik. Es sind in der Erschließung nur einige französische und italienische Blätter mit seiner Markierung entdeckt worden. Thematisch bilden christliche Sujets die Mehrzahl, darunter diverse Apostel- und Passionszyklen. Diese sind oftmals im Bereich der Legende um die entsprechende Bibelstelle ergänzt. Bei diesen Ergänzungen lässt sich allerdings nicht immer die Handschrift Wolfs eindeutig zuweisen, sodass diese sicherlich auch durch andere Hand erfolgt sind. Dazu kommen mythologische Szenen, zumeist allegorischer Natur. Auf den oftmals künstlerisch wertvolleren Großformaten, die sich im Bestand befinden, sind so gut wie keine Spuren wolfscher Einwirkung zu finden. Die meisten seiner Annotationen sind aus kunsthistorischer und restauratorischer Sicht ein Skandal, ragen sie doch oftmals ins Bild oder überschreiben Teile der Legende und sind, besonders beim Numerus Currens, übertrieben groß.

Für Wolfs Grafikgebrauch lassen sich also einige Aussagen ableiten: Er scheint weniger am Kunstwert interessiert, im Vordergrund stand für ihn vielmehr der kulturgeschichtliche Mehrwert. Ein Vergleich erhellt diese Perspektive: Wolf hatte in seiner kommentierten Sammlung der Sappho-Gedicht-Fragmente, die er als erster zusammentrug, auch eine Vielzahl anderer Quellen zur Einordnung ihres Werkes und ihrer Person genutzt, beispielsweise Motive auf antiken Münzen und Vasen, die Sappho darstellen.[9] Der Umgang mit christlicher oder mythologischer Grafik scheint für ihn ähnlich zu funktionieren – die Grafik visualisiert die überlieferten Textquellen und verdichtet so das kulturgeschichtliche Bild. Auch bei den wenigen Genreszenen, die ihm

9 Wolf 1733.

zugeordnet werden können, dominieren die „dokumentarischen“, also realen Ansichten von niederländischen Landschaften und Ruinen, Typenstudien von gesellschaftlichen Gruppen wie Soldaten oder Bauern und Kostümstudien. Dieser Umstand wird besonders deutlich, vergleicht man die von Wolf gekennzeichneten Blätter mit der Gruppe Grafik, die durch die Provenienz auf Peter Simon verweist.[10] Wenig lässt sich über diese Sammlung aussagen, von der bisher sicher sechzig Blätter erfasst wurden, allerdings ist auffällig, dass von diesen fünfzig der französischen Schule angehören und oftmals auch Genreszenen zeigen, diese aber in der Regel im Sinne des Sittenbildes. Die Anwendung der Kupferstichsammlung als kulturgeschichtliche Bildquelle zu Wolfs philologisch und historisch ausgerichteten Forschungen deckt sich mit der Vermutung, dass er die Porträtsammlung ergänzend zu seiner Autografensammlung nicht unter ästhetischen oder kunsthandwerklich-qualitativen Gesichtspunkten angelegt hatte, sondern als kulturgeschichtliche Quellensammlung.

Während die ursprünglich vereinzelten Konvolute jedes für sich einen Anteil an der Sammlungsgeschichte Hamburgs im 17. und 18. Jahrhundert besitzt, stellt sich gerade anhand dieser in den vorliegenden Beiträgen eingängig geschilderten Vielgestaltigkeit die Frage nach den unterschiedlichen Intentionen der einzelnen Sammler – waren dies doch Kaufleute, Juristen, Gelehrte, Kunstsinnige und Bibliothekare.

Am deutlichsten zu fassen ist das Interesse und die Auffassung über Grafik von Willem te Kloot, dem wir das wichtigste historische Arbeitsinstrument verdanken, den 1840 verfassten Katalog – ein nach Schulen und alphabetisch nach Malern sortiertes Inventar (vgl. Abb. 1). Besonders zwei Aspekte scheinen te Kloot, der auch Mitglied des Hamburger Kunstvereins war, in Bezug auf die Beurteilung der Sammlung wichtig: der ästhetisch-künstlerische Anspruch und der Bildungsauftrag. Dieser wird besonders sinnfällig, wenn man sich vor Augen hält, dass te Kloot seine Kontakte zu Sammlern und Künstlern sowie die Verbindungen zum Hamburger Grafikmarkt auch für seine eigene umfangreiche Sammlung an Kupferstichen und Handzeichnungen nutzte (Abb. 7). Aus dem Auktionskatalog zur Versteigerung seiner Sammlung 1875 in München geht hervor, dass er – gemäß dem erklärten Ziel des Kunstvereins und in Abgrenzung zum Bestand der SUB – auch etliche Zeitgenossen sammelte, wie beispielsweise Eduard Schuler, Johann Adam Klein, Joseph von Keller oder Jacob Gensler.[11] Ebenso erfährt man über die Auflistung, dass te Kloot sich auch selbst im Kupferstechen und Zeichnen

10 Vgl. den Beitrag von Johanna Riek.
11 Mallinger 1875.



Abb. 7: Jacob Gensler, Versteigerung von Kunstsachen durch den Kunstmakler Georg Ernst Harzen, 1836, 198 x 280 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstich-Sammlung.

übte.[12] Te Kloot war Anfang des 19. Jahrhunderts nach Hamburg gekommen,[13] wo er zuerst mit einem Compagnon und in seinen späteren Jahren mit seinem Bruder Isaac einen *Commercien-Handel* in der Innenstadt, später direkt am Neuen Jungfernstieg, betrieb. Soweit sich seine Spur zurückverfolgen lässt, kam er aus einer Krefelder Kaufmannsfamilie. Seine spätere Heirat mit Gertrude Roosen (1784–1866),[14] Tochter der berühmten Hamburger Kaufmannsfamilie, verweist darauf, dass er als Angehöriger der Mennonitengemeinde in Hamburg Fuß fasste, vielleicht dies sogar der Grund für seinen Umzug war. Sein Bruder war lange Zeit Nebendiakon der Altonaer Mennonitengemeinde, der die Roosens angehörten, des Weiteren heiratete auch dieser in die Fa-

12 Ebd., S. 55, Nr. 1260.

13 Willem (Wilhelm) te Kloot, 1788–1874, geboren in Crefeld (Krefeld), bis 1805 dort nachweisbar über eigene Federzeichnung, „1805 Crefeld datiert“ im Katalog Mallinger 1875. Gesiedelt nach Hamburg spätestens Anfang der 1820er-Jahre. Erste Erwähnung im *Hamburger Adressbuch* 1824.

14 Eheschließung am 20.9.1827, Anzeige Staats- und Gelehrtenzeitung des hamburgischen unpartheyischen Correspondenten. Gertrude war eine geschiedene Hallersleben, die gegen ihren ersten Mann erfolgreich ein Gerichtsverfahren wegen Impotenz bemühte, vgl. Staatsarchiv Hamburg, Signatur 211-3_H I 82, 211-3_H I 177 und 211-3_H I 211. Vgl. Hallersleben 1812. Die Ehe zwischen Willem und Gertrude blieb kinderlos.

milie ein – eine Cousine von Gertrude. Im Bestand der SUB befindet sich eine Reproduktionsgrafik eines Rubensgemäldes, *Die Grablegung Christi*, die von te Kloot folgendermaßen annotiert wurde:

> Dieses Bild in Öl in einem sehr warmen brillanten Colorit doppelt so groß als der Stich befindet sich bey dem Herrn Pastor I. Goos [Isaac Goos, 1775–1845, d. Verf.] in Altona und rührt aus der [...] Familie Herrn Berend Roosen am Jungferstieg. Es wird für eine Wiederholung von Rubens oder van Dyck gehalten – das Bild war für Russland bestimmt und blieb hier in dem Jahre 1790.[15]

Te Kloots materieller Beitrag zur Sammlung stellt eine Gruppe von 34 von Rubens gestalteten Titelblättern dar, die er dem Bestand der damaligen Stadtbibliothek (heute SUB) vermachte. Es lässt sich vermuten, dass er dieses Konvolut der Stadtbibliothek übergab, gerade weil es sich um Titelkupfer handelt, also Illustrationen für Bücher. Die restliche Sammlung war nach Willems Tod an seinen Bruder Isaac übergegangen, der zwar in der Altonaer Mennonitengemeinde aktiv war, ansonsten aber im Gegensatz zu Willem in keinem Verzeichnis der sich formierenden Hamburger Bildungselite auftaucht, also kein Mitglied des Kunst- oder Geschichtsvereins oder der Patriotischen Gesellschaft war. Sein Kunstinteresse war vermutlich dementsprechend gering und die Sammlung wurde liquidiert.[16] Im Bestand der Hamburger Kunsthalle befinden sich noch heute Blätter, die aus der ehemaligen Kloot-Sammlung stammen und später angekauft wurden. Da te Kloots Kunstsammlung, die eine Vielzahl von Grafik und alle relevanten Nachschlagewerke der Grafik versammelte, ohne Berücksichtigung der Hamburger Stadtbibliothek in München versteigert wurde,[17] lässt sich entsprechend darüber erklären, dass er selbst bereits nach Interessengruppen differenziert hatte – für ein didaktisch-erzieherisches Interesse sowie Belege für kulturgeschichtlichen Bildgebrauch „reichte" der durch ihn erschlossene Bestand der Stadtbibliothek.

Die Bibliothek war noch im 18. Jahrhundert (auch räumlich) eng mit der wichtigsten Hamburger Bildungsanstalt, dem Akademischen Gymnasium, verbunden und erfüllte womöglich einen ähnlichen Anspruch wie in Berlin die Akademie mit ihren Akademieausstellungen und ihren Ausstellungskatalogen und Presseberichten:

---

15 Kupfer 557.

16 Nachdem seine Zeitgenossen Commeter und Harzen ihre Bestände den neuen Kunstinstitutionen vermacht hatten, ist dennoch unklar, warum te Kloot weder Stadtbibliothek noch Kunstverein etwas vererbte, zumal er viele Hamburger Zeitgenossen gesammelt hatte, wie bspw. Martin und Jacob Gensler. Laut Alfred Lichtwark, dem ersten Direktor der Hamburger Kunsthalle, war nach 1850 der Markt für Grafik insgesamt schlecht. Vgl. Leppien 1986, S. 94

17 Mallinger 1875.

„Geschmack im Publikum zu bilden: das heißt, zu läutern und zu erweitern, zu nähren und zu pflegen".[18] Zumindest dürfte diese Perspektive einem Gründungsmitglied des Hamburger Kunstvereins nicht ganz fern gelegen haben, war doch auch diese Institution geprägt durch die gemeinsame Betrachtung und das vornehmliche Ziel der (Geschmacks-)Bildung und Schulung der Urteilskraft in Kunstdingen.[19]

Im „Kunstsystem der norddeutsch-protestantischen Aufklärung" dominierte, so konstatiert es Carsten Zelle, eine „produktionsästhetische Definition des Geschmacks", das heißt im Katalog wurden entsprechende Charakteristika („Gusto", „Geschmack") zur „Beschreibung der Qualität der Sammlung", manchmal auch zur „Kennzeichnung der Kompetenz des Sammlers" benutzt.[20] Das lässt sich in Ansätzen auch bei te Kloot in seinen wenigen ästhetischen Anmerkungen beobachten („selten", „schöner Abdruck"). Dass sich die Inventarnummern auf den Kartons in dem 1840 verfassten Katalog wiederfinden, scheint zunächst nur die logische Konsequenz einer sorgfältigen Inventarisierung. Doch neben der Dokumentation des Besitzes mögen die Zuschreibung der Kupferstiche zu Malern und Stechern, die zum Teil in Varianten wiedergegebenen Schreibweisen der Künstlernamen, die Beschreibung der Darstellung und der Nachweis in jüngsten Grafik-Nachschlagewerken[21] noch einen darüber hinausgehenden Zweck erfüllen. Sicher kann sich te Kloots einfacher Katalog nicht mit dem von Christian von Mechel für Wien verfassten Katalog messen. Doch ebenso wie auch in anderen (höfischen) Galeriekatalogen des 18. Jahrhunderts mochte ein wenig auch te Kloot daran gelegen gewesen sein, die Kupferstiche als Teil eines Sammlungs- und Bildungsauftrags zu vermitteln – im *Vorbericht des Verzeichnißes der Gemählde der Kaiserlich-Königlichen Bilder-Gallerie in Wien* (1783) heißt es:

> Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als zum vorübergehenden Vergnügen bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Erkenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.[22]

---

18 H. C. Genelli: Idee einer Akademie der Bildenden Künste, seiner Excellenz dem Herrn Freiherr von Heiniz … zugeeignet, Braunschweig 1800, S. 12f., zit. nach Badstübner-Gröger 2002, S. 197.

19 Vgl. den Aufsatz von Mühling 2017. Die institutionelle Verbindung lässt sich auch über Christian Petersen ziehen, der als Professor für Altphilologie am Akademischen Gymnasium nicht nur Bibliothekar der Stadtbibliothek war, sondern seit 1849 auch Erster Vorsitzender des Kunstvereins.

20 Zelle 2002, S. 230.

21 Winckler 1810; Bartsch 1802–1821; Sternberg-Manderscheid 1836–1842.

22 Zit. nach Cremer 1989, S. 150.

Erstaunlicherweise liefert gerade ein höfischer Katalog damit Argumente für den fehlenden Gesamtheitsanspruch, die Ausbildung einer Kunstkennerschaft (wie sie te Kloot mit Sicherheit besaß) durch vergleichendes Sehen und indirekt auch den angemessenen Ort einer Sammlung, nämlich die Bibliothek.[23]

Besonders in dem umfangreichsten Bestand der Sammlung, der niederländischen Grafik, lässt sich ein hoher Anteil an Künstlergrafik ausmachen. Bereits der numerische Befund lässt das von Michael North beobachtete Paradoxon relativieren, „daß einerseits in Frankfurt und Hamburg niederländische Sammlungsmuster dominierten, andererseits die niederländische Präsenz in den Sammlungen selbst nicht überwältigend war".[24]

Dass eine Sammlung über den Besitz hinaus intellektuellen Wert hatte, bezeugt etwa der aufklärerische Hamburger Dichter Barthold Heinrich Brockes in seiner Selbstbiografie:

> Ich verspürte der Zeit bey mir, eine besondere Lust am Zeichnen, ob mir gleich dieselbe Kunst einen großen Theil meiner damaligen Zeit kostete, so bin ich dadurch eins Theils als durch einen mir angenehmen Zeitvertreib von schlimmer Compagnie abgehalten, andern Theils durch fleißige Nachblätterung vieler Kupferstücke, Bertachtung mancherley Schildereyen, ämsiger Nachzeichnung derselben und Lesung vieler Bücher die davon handelten, zu einer ziemlichen *Connoissance* der Historie, insonderheit der Mythologie gekommen, welches mir nicht allein auf Reisen sehr zu statten kam, sondern ich bin der Meinung, daß wie ich mich, obgleich länger als 20 Jahren hernach, auf die Poesie gelegt, mir dieses alle eine beqvehme und leichte Thüre dazu eröffnet, und mich mit verschiedenen lebhaften Ideen angefüllt habe.[25]

Ein lebendiges Bild der Hamburger Kunst und des Kunsthandels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert uns auch Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), der zeitweise bei seinem Vetter, dem Hamburger Kunsthändler Johann Dietrich Lilly, arbeitete. In seinem Haus befanden sich unter anderem Kupferstiche und Originalzeichnungen von Michelangelo (*Jüngstes Gericht*) und Raffael (*Stanzen*) sowie ein Gemälde von van Dyck.[26] In der Bildersammlung Daniel Stenglins kopierte Tischbein niederländische Meister wie Philips Wouwerman, Nicolaes Berchem und Thomas Wyck.[27] Bei Joachim Friedrich Bolten entdeckte er eine Landschaft von Jan

23 Über den engen Zusammenhang von Bücher- und Grafikhandel bzw. -auktionen vgl. den Beitrag von Felix Krebs.
24 North 2002, S. 96.
25 SB 172, zit. nach Zelle, in: Brockes, Teil 1, S. 34f.
26 Tischbein 1861 (1956), S. 56f.
27 Zur Sammlung Stenglin vgl. Oesterreich 1763.

Both, *die Flucht nach Ägypten* von Adriaen van de Velde und *die Räuber* von Willem Schellinks.[28] In der Sammlung Schuback beeindruckten ihn am meisten die Landschaftsbilder von Aert van der Neer sowie eine Schlacht von Berchem. Auch über das Auktionswesen und den Geschmack seines Vetters berichtet der junge Maler. So klärte ihn Lilly über seine Praktik auf:

> In Auktionen und bei Trödlern findet man oft viel Schönes und Seltenes für wenig Geld. So hatte ich gestern im Sinn, die beiden großen Bilder auf Leinwand ‚Die Hochzeit der Psyche' von Giulio Romano, nach dem Freskogemälde Raffaels in der Farnesina in Öl gemalt und von Raffael retuschiert, in der Auktion zu kaufen. Der Preis, den ich dafür festgesetzt hatte, war für das Stück ein Dukaten; sie wurden aber höher getrieben, und nun ließ ich sie fahren.

Tischbein klärt den Leser dazu noch weiter auf: „Die Bilder waren wirklich von Giulio Romano und kamen aus der Sammlung der Königin von Schweden, wurden aber auch nur wenig über einen Dukaten verkauft, weil sie wegen ihrer Größe nicht leicht einer brauchen konnte"[29] – dem Hamburger Bürgertum lagen also anscheinend rein formal die kleineren holländischen Bilder mehr.[30] Doch nicht nur die institutionalisierten Auktionen ließen Tischbein in das Kunstleben Hamburgs eintauchen, auch die (vornehmlich italienischen) fliegenden Händler am Jungfernstieg dienten ihm zur Zerstreuung und zum ästhetischen Genuss:

> Da ergötzte ich mich an den Waldtieren des Ridinger und an den Kupferstichen von Heinrich Roos, wo genügsame Menschen ihr Wesen treiben, mit wenigen Haustieren, die da an Ruinen ehemaliger Prachtgebäude friedlich weiden, und wo die kletternde Ziege ausruht, während ihre Jungen auf dem Gesimse herumspringen; daneben Schlachten von Rugendas, ‚Wie Prinz Eugen die Türken schlägt'; hier ‚Die Weltkugel', dort ‚Die vier Jahreszeiten', als Nymphen vorgestellt, ‚Leda mit dem Schwan', ‚Die ganze Leidensgeschichte Christi', ‚Luna und Endymion' und viele andere.[31]

---

28 Tischbein 1861 (1956), S. 66f.

29 Tischbein 1861 (1956), S. 65.

30 Auch einige Zeugnisse aus der Frühen Neuzeit weisen darauf hin, dass sich die niederländische Kleinbilderkunst bei den Hamburgern besonderer Beliebtheit erfreute. So waren die bürgerlich-privaten Embleme der niederländischen Dichter und Emblematiker Jacob Cats (1577–1660) und Otto van Veen (1556–1629) Vorlagen für den Raumschmuck Hamburger Privathäuser, aber auch von Häusern mit öffentlichen Funktionen wie dem Eimbeck'schen Haus. Vgl. Wolkenhauer 2009.

31 Ebd., S. 68.

So durchzieht das ganze Kapitel seiner *Lehrjahre* in Hamburg die Beobachtung, wie kunstsinnig die Hamburger waren und welche enorme Menge an Bildern in ihrer Stadt umgeschlagen wurde.

Ein anderes Zeugnis des konkreten Umgangs mit Kupferstichen dokumentiert ein Skizzenbuch, das sich in der SUB befindet und unter anderem Nachzeichnungen nach niederländischen Stichen aus der Kupferstichsammlung enthält.[32]

So schwierig bis unmöglich es ist, aus einem heterogenen Bestand wie demjenigen der Kupferstichsammlung der SUB eine klare Sammlungsintention herauszulesen, so bietet gerade diese Heterogenität die Möglichkeit, unterschiedliche Sammlungskonzepte in ihrem Nebeneinander beziehungsweise in ihrer Abfolge in den Blick zu nehmen. Auch wenn einzelne frühe Sammlerpersönlichkeiten dabei kaum aus dem Schatten treten, lässt sich zumindest für das 19. Jahrhundert eine spezifische, meist zeittypische Kultur bürgerlich-privater Sammler in Hamburg erkennen, die die bisher weit umfangreichere fürstlich-repräsentative Sammlungsgeschichte um wichtige Aspekte ergänzen kann. Hinzu kommt zudem eine weitere neue Perspektive, die institutionelle, die bis heute von Zufällen, guten Gelegenheiten und unterschiedlichen Sammlungsbeauftragten geprägt ist. Während die großen Kupferstichsammlungen der Museen zumeist auf fürstliche Bestände zurückgehen oder durch einzelne Direktoren gezielt aufgebaut und erweitert wurden und auch die Bestände der großen Bibliotheken durch diese Beziehungsgeflechte geprägt waren, liegen die Dinge in Hamburg anders.[33] Weniger der Künstlerkontakt oder gezielte Ankäufe als vielmehr Marktmechanismen und Handel bestimmten die Sammlungen des Bürgertums. Doch dies heißt nicht, dass es nicht auch in der Kaufmannstadt ähnliche Kräfte gab – die Auswertungen von Reiseberichten für Kunstsammlungen und Raritätenkammern belegen dies seit dem 17. Jahrhundert anschaulich, wenn auch meist nur in knappen beziehungsweise summarischen Worten. Der Boom des Kunstmarktes sowie der Auktionen im 18. Jahrhundert ist ebenfalls ein deutliches Indiz für das Erstarken einer bürgerlichen Kultur, die sich ebenso über literarische Gelehrsamkeit, Musik und Theater wie über bildende Kunst definierte. Die Kupferstichsammlung der SUB kann in dieser Hinsicht als Konglomerat des ausgeprägten Kunst- und Sammelinteresses Hamburger Bürger anschauliches Zeugnis ablegen. Und zumindest eine Nutzung – die didaktische – lässt sich auch heute noch, wenn auch in veränderter Form, im Rahmen von Projektseminaren fortführen.[34] Zudem belegt die Kupferstichsammlung, dass die (in Teilen bereits revidierte) Sicht auf den protestantischen Norden, der tendenziell bilderfeindlich und dezidiert der Sprachkultur zugeneigt war, zu einfach ist, wenn gerade in einer Institution wie der Bibliothek beide Künste gepflegt wurden.

32 Vgl. den Beitrag von Mareike Hansen.
33 Vgl. den Beitrag von Antje Theise.
34 Vgl. den Beitrag von Gesa Jeuthe Vietzen.

Literaturverzeichnis

Badstübner-Gröger, Sibylle: Einige Bemerkungen zur geschmacksbildenden Rolle der Berliner Akademie-Ausstellungen im späten 18. Jahrhundert, in: North, Michael (Hrsg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa Bd. 8), Berlin 2002, S. 195–215.

Bartsch, Adam von: Le Peintre graveur, 21 Bde., Wien 1802–1821.

Cremer, Claudia Susannah: Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Diss. Phil. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1989.

Hallersleben, Samuel Heinrich: Vertheidigung Meiner Ehre Gegen Gertrude …, Tochter Des Herrn Berend Roosen, Hamburg 1812.

Kemper, Hans-Georg / Ketelsen, Uwe-W. / Zelle, Carsten (Hrsg.): Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 80), 2 Bde., Wiesbaden 1998.

Leppien, Helmut R.: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1986/1987, Hamburg 1986.

Mallinger, Joseph: Die Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse Wilhelm Te Kloot's in Hamburg, Aukt. Kat. München 31.5.1875.

Mühling, Matthias: Gemeinsam schauen, gemeinsam zeigen. Der junge Kunstverein und das Medium der Ausstellung, in: Uwe Fleckner / Uwe M. Schneede (Hrsg.): Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg, Berlin 2017, S. 59–71.

North, Michael: Kunstsammeln und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert: Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in: ders. (Hrsg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa Bd. 8), Berlin 2002, S. 85–105.

Oesterreich, Matthias: Des Herrn Daniel Stenglin in Hamburg Sammlung von Italienischen, Holländischen und Deutschen Gemählden, Berlin 1763.

Tischbein, Heinrich Wilhelm: Aus meinem Leben, nach der Textfassung von Carl G. W. Schiller Braunschweig 1861, Berlin 1956.

Sternberg-Manderscheid, Franz von: Kupferstiche und Handzeichnungen Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz v. Sternberg-Manderscheid, 4 Bde., Dresden 1836–1842.

Winckler, Gottfried: Verzeichniss einer Kupferstich-Sammlung: enthaltend Blätter aus allen Schulen, vom Anfang der Kunst bis auf gegenwärtige Zeit, Leipzig 1810.

Wolf, Johann Christian: Sapphus, Poetriae Lesbiae, Fragmenta Et Elogia, Hamburg 1733.

Wolkenhauer, Anja: Embleme als Raumschmuck in Hamburger Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Theise, Antje / Wolkenhauer, Anja (Hrsg.): Emblemata Hamburgensia. Emblembücher und angewandte Emblematik im frühneuzeitlichen Hamburg, Kiel 2009, S. 76–86.

Zelle, Carsten: Kunstmarkt, Kennerschaft und Geschmack. Zu Theorie und Praxis in der Zeit zwischen Barthold Heinrich Brockes und Christian Ludwig Hagedorn, in: North, Michael (Hrsg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa Bd. 8), Berlin 2002, S. 217–238.

Provenienzforschung an der Universität Hamburg

Ein Alleinstellungsmerkmal unter Kooperationsverdacht

Gesa Jeuthe Vietzen

Provenienzforschung, definiert als Erforschung der Herkunft eines Kulturgutes, wird insbesondere als Teildisziplin der Kunstgeschichte verstanden. Hier diente die Ermittlung der Geschichte von Kulturgütern seit ihrer Entstehung bis zu ihrem heutigen Standort seit jeher hauptsächlich als Hilfsmittel, um Fragen der Authentizität, Zuschreibungsfragen oder Verwendungskontexte zu klären und damit unter anderem den Wert eines Objektes zu bekräftigen.

Entscheidend für den aktuellen Stand der Provenienzforschung war die *Washington Conference on Holocaust-Era Assets*, die vom 30. November bis 3. Dezember 1998 stattfand. Mit den auf ihr verabschiedeten *Washington Principles* änderten sich die Forschungsschwerpunkte wesentlich, und somit auch die Strukturen und schließlich die öffentliche Wahrnehmung des Forschungsbereiches.[1] Primär in den Fokus rückte nun die Herkunftsforschung im Sinne einer Besitz- und Eigentümerabfolge, bei gleichzeitiger Prüfung und Bewertung der Besitzübergänge zur Ermittlung von unrechtmäßigen Entziehungen insbesondere aus jüdischem Besitz, sogenanntes NS-Raubgut, der sich die Frage der Restitution anschloss. Es galt nun neben den (kunst-)historischen Grundlagen, vermehrt juristische, wirtschaftliche und politische Aspekte zu betrachten sowie Maxime der Ethik, Moral und Philosophie zu berücksichtigen.

[1] Vgl. Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (*Washington Principles*). Veröffentlicht im Zusammenhang mit der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust, Washington, D.C., 3. Dezember 1998. https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Washingtoner-Prinzipien/Index.html [letzter Zugriff: 24.4.2020].

Ausgelöst durch medienwirksame Streitfälle, wie die *Causa Kirchner*,[2] wurde der durch den politischen Auftrag steigende Forschungsaufwand öffentlicher Institutionen anerkannt, indem im Jahr 2008 mit Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und der Kulturstiftung der Länder die Arbeitsstelle für Provenienzforschung/ -recherche (heute Deutsches Zentrum Kulturgutverluste Magdeburg) geschaffen wurde, die Forschungsprojekte öffentlicher Institutionen zur Auffindung von NS-Raubkunst finanziell unterstützte und so die Überprüfung von Beständen, die Aufarbeitung von Nachlässen oder die Forschung zu Akteuren und Sammlungen des NS-Kunstbetriebes förderte.[3] Aufgrund dieser Rahmenbedingungen und vor allem aufgrund von selbstorganisierten Zusammenschlüssen von Forschungsverbünden, wie dem Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. oder dem Arbeitskreis Provenienzforschung und Restitution – Bibliotheken,[4] konnten Forschungsstrukturen geschaffen, Anforderungen formuliert und Standardisierungen definiert werden. Neben dem seit 1998 ausdrücklich formulierten Schwerpunkt und Forschungsauftrag, der Auffindung von NS-Raubkunst, drängten in der letzten Zeit auch wieder andere Entzugskontexte sowie die Frage zum Umgang mit Kulturgut aus kolonialen Kontexten in das Bewusstsein und die wissenschaftlichen Debatten.

Dass diese Ausweitung weniger eine Weiterentwicklung als vielmehr eine Rückbesinnung auf ehemals vorhandene und zeitweise in den Hintergrund geratene Forschungsfragen war, zeigt exemplarisch ein zufälliges Suchergebnis im Bibliothekssystem der Universität Hamburg. Dieses verzeichnet nach Eingabe des Schlagwortes *Provenienzforschung* nicht ganz hundert Einträge.[5] Im Ergebnis erscheint sortiert nach Erscheinungsjahr als eine der frühesten in Hamburg verzeichneten Publikationen eine

2 Vgl. Pufendorf 2018.

3 Vgl. Hartmann 2019, S. XIX–XXV. Antragsberechtigt sind inzwischen auch „privat getragene Einrichtungen und, die bei der eigenen Suche nach NS-Raubgut gerechte und faire Lösungen gemäß den *Washingtoner Prinzipien* und der *Gemeinsamen Erklärung* anstreben und an deren Unterstützung im Einzelfall ein öffentliches Interesse besteht". Grundsätzliche Informationen zur Forschungsförderung: https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Projektfoerderung-Bereich-NS-Raubgut/oeffentliche-Institutionen/Index.html [letzter Zugriff: 24.4.2020].

4 Zum Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. vgl. https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/ [letzter Zugriff: 24.4.2020]. Zum Arbeitskreis Provenienzforschung und Restitution - Bibliotheken vgl. https://www.bibliotheksverband.de/fachgruppen/kommissionen/provenienzforschung-und-provenienzerschliessung/aktivitaeten.html [letzter Zugriff: 24.4.2020]. Von August 2018 bis Juli 2020 fördert das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste (DZK) ein Projekt der SUB Hamburg zur Provenienzforschung, das die laufenden Recherchen zu NS-Raubgut ergänzen soll. Dabei geht es speziell um die Überprüfung der Sondersammlungen wie Nachlässe, Autografen, Karten, Briefe und Einzelstücke aus dem Bereich der alten Drucke. Vgl. https://www.sub.uni-hamburg.de/sammlungen/ns-raubgut/die-arbeitsstelle-provenienzforschung/dzk-projekt-ns-raubgut-in-den-sondersammlungen.html [letzter Zugriff: 27.4.2020].

5 Vgl. Bibliothekssystem der Universität Hamburg, Campus-Katalog, Schlagwortsuche „Provenienzforschung": https://kataloge.uni-hamburg.de/DB=1/SET=2/TTL=94/SHW?FRST=93 [letzter Zugriff: 17.4.2020].

Aufsatzsammlung mit dem Titel *Das Geschäft mit der Raubkunst: Fakten, Thesen, Hintergründe*, herausgegeben von dem Kunsthistoriker Matthias Frehner.[6] Die im Jahr 1998, und damit vermutlich kurz vor Verabschiedung der *Washington Principles*, erschienenen Beiträge erstrecken sich über allgemeine Aspekte des Kunstraubes, Antikenschmuggel, Kriegsbeute und außereuropäisches Kulturgut in westlichen Museen bis hin zum Kunstraub während der Zeit des Nationalsozialismus und decken somit ein Spektrum des Forschungsgegenstandes ab,[7] das nach einigen Jahren der Fokussierung auf den Schwerpunkt des NS-Raubgutes ein Revival zu erleben scheint.[8]

Allerdings scheint Provenienzforschung in der öffentlichen Wahrnehmung zumeist als identisch mit dem Begriff „Raubgut" und der Frage nach deren Restitution verstanden zu werden, was jedoch eine Beschränkung des Verständnisses für das Forschungsfeld mit sich zieht. Die Gleichung ist wesentlich zu kurz gefasst: Provenienzforschung deckt zwar mitunter den Raub und unrechtmäßigen Entzug von Kulturgütern auf, doch ganz allgemein gibt sie Auskunft über die Strukturen, in denen kulturelle Objekte verbreitet und vertrieben wurden. Sie klärt, wie, wann und warum Kunstwerke und Kulturgüter geschaffen, rezipiert, ausgestellt, geordnet und gesammelt wurden, sie die Funktion einer Ware, einer Trophäe, eines Statussymbols erhielten oder auch für (kunst-)politische Zwecke eingesetzt oder missbraucht wurden. Sie erweitert die Kenntnisse über den (historischen) Stellenwert von Kunstwerken und Kulturgütern und deckt Beziehungen zwischen KünstlerInnen, privaten SammlerInnen und sammelnden Institutionen sowie HändlerInnen auf und kann damit ganz generell zum Verständnis des Systems *Kunst* beitragen.

Mit Blick auf den offensichtlichen Mehrwert für die Kunstgeschichte begann schließlich, knapp zwanzig Jahre nach Verabschiedung der *Washington Principles* und der damit stetigen Entwicklung der Provenienzforschung im Bereich NS-Raubgut, die Phase der Akademisierung mit der Einrichtung von überwiegend Juniorprofessuren. Die bis dato bundesweit erste Juniorprofessur für den Forschungsbereich war die im August 2017 angetretene Liebelt-Stiftungsprofessur für Provenienzforschung in Geschichte und Gegenwart am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, der weitere Professuren in Bonn, München, Berlin und Lüneburg folgten.

Die in der Folge angestrebte Zusammenarbeit zwischen Universitäten und Institutionen, die selbst Provenienzforschung an ihren Beständen betreiben, erschien für

6 Vgl. Frehner 1998. Der Begriff Raubgut umfasst jegliche Kulturgüter, während sich Raubkunst auf Werke bildender Kunst beschränkt.

7 Vgl. ebd.

8 Auch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste hat seinen Förderbereich um „Koloniale Kontexte" und Kulturgutentziehungen in SBZ und DDR erweitert. https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Index.html [letzter Zugriff: 24.4.2020].



Abb. 8: Sichtung der Kupferstiche im Rahmen des Seminars „Die Herkunft der Kupferstichsammlung der Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg – Eine Frage der Provenienz".

die Einführung des Forschungsfeldes im universitären Bereich als äußerst zielführend, da eine strukturelle, systematische und grundlegende Provenienzforschung, die die Erkenntnisse zum einzelnen Objekt als empirische Basis einer Kontextforschung begreift, einen Zugang zu den Forschungserkenntnissen der Bestände besitzenden Institutionen voraussetzt. Auch für die Lehre erschienen kooperative Modelle als besonders sinnvoll, da die Methoden der Provenienzforschung, die Objektbiografie durch Zugang über das Objekt selbst oder über Archivalien zu erforschen, ohne entsprechende Originale nur begrenzt vermittelbar sind.

Mit dem Hauptseminar *Die Herkunft der Kupferstichsammlung der Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg* (Abb. 8) im Sommersemester 2019 konnte eine derart befruchtende Kooperation verfolgt werden: Im Zuge des Projektes zur Digitalisierung und Erschließung der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky stellte sich auch die Frage der Provenienz des über 3500 Blätter großen Bestandes frühneuzeitlicher Druckgrafik, der weitgehend auf Vermächtnisse und Geschenke von Privatpersonen vor allem aus dem 18. Jahrhundert zurückgeht. Für die Annäherung an die Objektbiografien und die sich daraus ergebende Sammlungsgeschichte wurde der Zugang über das Objekt selbst gewählt,

insbesondere die Erfassung und Dokumentation von Provenienzmerkmalen – also von Stempeln, Nummern, Etiketten oder auch Beschädigungen der Blätter. Jedes vorhandene Merkmal kann theoretisch Hinweise auf die Herkunft liefern, auch wenn sie nicht immer zeitgleich zu identifizieren sind. So wurden in einem ersten Schritt die Rückseitenbefunde der Grafiken sorgsam aufgenommen und dokumentiert, um in einem weiteren Schritt zu überprüfen, ob Zusammenhänge erkannt, Annahmen getroffen werden können und Vermutungen zu belegen sind. Können Handschriften Personen zugeordnet werden? Lassen Ziffern Ordnungssysteme erkennen oder verweisen Konvolute identischer Merkmale sogar auf Sammlungsbezüge? Auch wenn verschiedenen Fragen nachgegangen werden konnte, verlangte das Vorgehen von allen Seminarteilnehmenden die Akzeptanz, trotz sorgfältiger Beobachtungen und Recherchen mitunter keine Auflösung zu erhalten und diese Erkenntnis gleichfalls als Ergebnis anzunehmen. So endete das Seminarprojekt zu den Blättern der Kupferstichsammlung äußerst erfolgreich in der für jeden Provenienzforschenden bekannten Feststellung:

„Die Hoffnung ruht daher auf neuen Funden, die ihre Provenienzen zukünftig doch noch eindeutig klären.“[9]

Literaturverzeichnis

Frehner, Matthias (Hrsg.): Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe, Zürich 1998.

Hartmann, Uwe: Stärkung der Provenienzforschung. Eine Bilanz nach zehn Jahren dezentraler Förderung, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung (Provenire. Schriftenreihe des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste Bd. 1), Berlin 2019.

Pufendorf, Ludwig von (Hrsg.): Erworben – Besessen – Vertan. Dokumentation zur Restitution von Ernst Ludwig Kirchners „Berliner Straßenszene“, Berlin 2018.

9 Vgl. den Beitrag von Alina Hofmann und Svenja Weikinnis.

Marque non identifiée

Über das Erforschen von Provenienzmerkmalen

Amanda Kopp und Laura Vollmers

Notizen, Stempel, Etiketten oder Rückstände von Nutzung und Aufbewahrung, alle Spuren, die auf Kunstwerken oder Kulturgütern – seien es Bücher, Gemälde oder wie in diesem Fall Kupferstiche – zu finden sind, können etwas über ihre Herkunft und gegebenenfalls auch über ihre Vorbesitzer verraten. Sie können Hinweise auf Inventarnummern, Signaturen oder durch Initialen direkte Verweise auf ehemalige Eigentümer sein. Das Erkennen von Provenienzmerkmalen, ihre Auswertung und Schlussfolgerung auf die Eigentumsverhältnisse gehören zum Aufgabenbereich der Provenienzforschung. Das Wissen um die Herkunft stützt die Originalität erheblich und eine *wohlklingende* Provenienz kann eine Nobilitierung des Objekts aufgrund seiner vorherigen Eigentümer und deren Sammlungen zur Folge haben.[1] Die Erkenntnis über die verschiedenen Stationen, die ein Werk auf seinem Weg in die Sammlung zurückgelegt hat, kann somit dessen Wert beeinflussen. Auch kann die Provenienz auf bestimmte Sammelinteressen hindeuten, wie sie insbesondere bei der Untersuchung der Provenienz der Kupferstichsammlung der SUB im Vordergrund stehen. Es geht darum, etwas über ihre Geschichte und die damit verbundene Sammeltätigkeit der SUB und ihres Umfelds zu erfahren.

Die rund 3500 Blätter der Sammlung zur figurativen Druckgrafik sowie die über 15 000 der Porträtsammlung der SUB weisen in unterschiedlichem Umfang Provenienzmerkmale auf. Dazu gehören Notizen, Initialen, Nummern in Bleistift oder Tinte oder auch Bezeichnungen mit einem Rötelstift. Der erste Schritt, um Erkenntnisse über diese Merkmale zu erlangen, sollte ein Blick in den handschriftlichen Katalog der Sammlung aus dem Jahre 1840 sein.[2] Der Tuchhändler und Kunstkenner Willem te Kloot (1788–1874) verfasste diesen Katalog zur figurativen Druckgrafik im

1 Hartmann 2008, S. 10.

2 Te Kloot 1840.



Abb. 9: Hendrik Bary, Zwei Kinder. Frühling und Herbst, Kupferstich, um 1700, 272 x 232 mm, SUB.



Abb. 10: Schelte Bolswert, Die Ausbildung Mariä, Kupferstich, um 1630, 315 x 437 mm, SUB.

Zuge einer Bestands- und umfassenden Katalogaufnahme unter dem einstigen Bibliothekar Christian Petersen (1802–1875). Im Vorwort beschreibt te Kloot, dass sich die Sammlung aus verschiedenen Vermächtnissen und Geschenken von Privatpersonen gebildet hatte und somit keine beispielhafte Sammlung einer kunsthistorischen Entwicklung oder anderen Eingrenzung zeigt, sondern eher ein Sammelsurium aus verschiedenen Neigungen der Sammler darstellt.[3] Um eine Ordnung in den Bestand zu bringen, entschied er sich für die damals übliche alphabetische Auflistung der Maler innerhalb einer Schule und fügte dieser jeweils ein anschließendes, ebenfalls alphabetisch aufgelistetes Verzeichnis der Kupferstecher bei. Er nummerierte die Kupferstiche seiner Reihenfolge entsprechend und übertrug die jeweilige Nummer entweder direkt mit Tinte oben mittig auf das Blatt oder den Karton, oder er brachte ein grünes Etikett an, welches er dann mit einer Tintennummer versah.[4] Letztere Methode tritt dabei häufiger auf. Im Katalog findet sich neben einer Bezeichnung des Malers oftmals auch eine kurze Beschreibung des Blattes sowie der meist unterstrichene Name des Stechers. In der rechten Spalte sind häufig Verweise auf Vergleichskataloge wie den von Adam von Bartsch[5], François Basan[6] oder Gottfried Winckler[7] gegeben. Te Kloot hat einige Blätter auch mit Einlagezetteln versehen – so weist beispielsweise der heute als Kupfer 234 gekennzeichnete Stich von H. Bary nach einem Vorbild Anton van Dycks einen angeklebten Notizzettel mit einer knappen Beschreibung des Blattes und einem Hinweis auf das Nachlassverzeichnis von Winckler auf (Abb. 9). Der Schrift- und Tintenvergleich macht deutlich, dass dieser von te Kloot stammt, auch wenn die Beschreibung auf dem Zettel im Wortlaut nicht mit dem Katalogeintrag übereinstimmt. Am rechten Rand des Eintrags sind in diesem Falle zwei Hinweise auf Vergleichswerke gegeben: zum einen der Eintrag „Sternberg 2216“, der auf den achtbändigen Katalog der Kupferstichsammlung Graf Franz von Sternberg-Manderscheids verweist, in dessen zweiten Teil des dritten Bands unter der Nummer 2216 ein Exemplar des Stiches aufgeführt ist.[8] Zum anderen ist in der Sammlung Gottfried Wincklers ein weiteres Exemplar vorhanden gewesen, auf das mit der Notiz „Wink 1596“ verwiesen wird.[9] Hierbei ist zu beachten, dass der Verweis auf diese Sammlungen nicht als ein Vermerk darüber zu verstehen ist, ob das Exemplar des Stiches aus der SUB dort gewesen ist, sondern lediglich als Hinweis darauf gedeutet werden kann, dass ein weiteres Exemplar in dieser Sammlung vorhanden war. Diese

3 Ebd. Bl. 1r.
4 Beispielhaft hierfür sind die Kupferstiche SUB Kupfer 147 oder Kupfer 234.
5 Bartsch 1802–1821.
6 Basan 1767.
7 Huber / Stimmel [1801–]1810.
8 Frenzel 1840, S. 297, Nr. 2216.
9 Huber / Stimmel [1801–]1810, S. 302, Nr. 1596.

Hinweise im Katalog mittels Referenzwerken dienen der Aufarbeitung der historischen Rezeption des Stiches, da ein Verweis auf ein Exemplar in erlesenen Sammlungen für die Qualität des Stiches spricht. Der Vergleich mit den Nachschlagewerken macht außerdem den wissenschaftlichen Anspruch des Katalogs deutlich. Für die Aufarbeitung der Provenienz geben sie jedoch keine ausschlaggebenden Informationen. Die Betrachtung des Katalogs zeigt außerdem, dass einige wenige Ergänzungen in anderer Handschrift vorhanden sind. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass er auch nach dem Tod von te Kloot in geringem Umfang weitergeführt wurde.

In den meisten Fällen hilft der Katalog für die Identifizierung der Provenienzmerkmale somit nicht weiter. Als weiteres Hilfsmittel kann hierfür die Datenbank ProvenienzWiki herangezogen werden.[10] Die Plattform wurde von der Kommission Provenienzforschung und Provenienzerschließung des Deutschen Bibliotheksverbandes (dbv) ins Leben gerufen und wird auch von ihr betreut. Das Ziel der Kommission ist eine einheitliche und standardisierte Erschließung von Provenienzdaten sowie die Möglichkeit ihrer gemeinschaftlichen Nutzung.[11] Für die einheitliche Benennung von Provenienzbegriffen steht der Thesaurus der Provenienzbegriffe (T-PRO) zur Verfügung. Für serielle Provenienzmerkmale wird außerdem eine gemeinsame Normdatei (GND-Nummer) angelegt, womit Personen oder Körperschaften einfacher identifiziert werden können. Eine besondere Hilfe sind die zahlreichen Bilddateien von Provenienzmerkmalen. Die mit der Plattform gegebene Möglichkeit des gemeinsamen Informationsaustauschs soll der Identifizierung von Provenienzmerkmalen und einem Voranschreiten der Provenienzforschung im Allgemeinen dienen.

Die Erforschung einer Provenienz von Kupferstichen stellt eine besonders große Herausforderung dar, da es meist zahlreiche Exemplare eines Stiches gibt. Hinzu kommt, dass die gravierten Kupferplatten und die damit verbundenen Rechte zum Teil weiterverkauft wurden und somit verschiedene Zustände aufweisen können. Dieses Verfahren lässt sich an einem der Blätter der Sammlung der SUB gut nachvollziehen. Das Blatt weist besonders viele Spuren auf und hat die heutige Signatur Kupfer 340 (Abb. 10). Es zeigt einen Stich nach dem Gemälde *Die Ausbildung Mariä* von Peter Paul Rubens (1577–1640), welches nach 1627 entstand und sich heute im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen befindet.[12] Das Blatt weist starke Beschädigungen und Restaurierungsspuren auf. Es wurde mit der oberen und unteren Ecke an der linken Seite auf einem Karton befestigt. Die Informationen über den geistigen Schöpfer Rubens sowie über den Stecher des Blattes, Schelte Bolswert (1586–1659), befinden sich links unten auf dem Blatt. Rechts unten steht der Vermerk

---

10 Vgl. https://provenienz.gbv.de/Hauptseite [letzter Zugriff: 21.8.2019].

11 Vgl.https://www.bibliotheksverband.de/fachgruppen/kommissionen/provenienzforschung-und-provenienzerschliessung.html [letzter Zugriff: 21.8.2019].

12 Zur Abbildung und Beschreibung des Gemäldes vgl. Philipp 2010, S. 64f., Nr. 2.

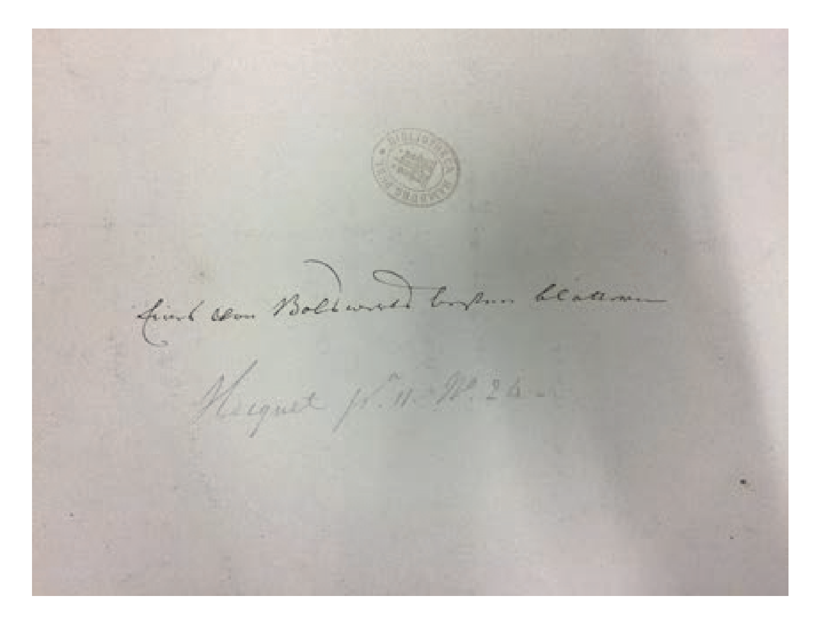


Abb. 11: Schelte Bolswert, Die Ausbildung Mariä, Kupferstich, um 1630, 315 x 437 mm, verso, SUB.

über den Verleger des Stiches: „Martinus vanden Enden excudit Cum privilegio“. Im Katalogeintrag zu diesem Stich finden sich neben den genannten Informationen auch die Hinweise „B. 2“ und „4784“ in der rechten Spalte. Ersterer weist hier auf den Katalog von Basan hin, in dem dieser Stich die Nummer zwei in der Kategorie der Heiligen innehat.[13] Die „4784“ beschreibt die Nummer, unter der der Stich im Nachlassverzeichnis Wincklers aufgeführt ist.[14] Auf dem Karton, auf dem das Blatt angebracht wurde, befindet sich links unten die Zahl „881“, die mit Tinte aufgetragen wurde. Unten mittig wurde in einem Rötelstift die Information: „B. et R. avant l’adresse de Hendri(c)x“ notiert. Die Abkürzungen B. und R. stehen bei Basan für die Beschreibung *Belle* und *Rare*.[15] Die Charakterisierung könnte von ihm übernommen sein, denn auch er gebraucht die Abkürzungen in seiner Beschreibung des Stiches. Zudem mag auch die Information, dass die Stiche, die unter dem Stecher und Verleger Gillis Hendricx (aktiv zwischen 1640 und 1677) vertrieben wurden, als später zu datieren sind, aus Basans Katalog übernommen worden sein.[16] Auf der Rückseite

13 Basan 1767, S. 81, Nr. 2.
14 Huber / Stimmel [1801–]1810, S. 864, Nr. 4784.
15 Basan 1767, Avertissement.
16 Ebd., S. 81, Nr. 2.

des Kartons wurde in ordentlichen Druckbuchstaben der Titel von Rubens Werk aufgebracht, *Éducation de la vierge*. Außerdem befindet sich neben dem Bibliotheksstempel der SUB noch die Notiz: „eines von Bolswerts beßten blättern" in Tinte sowie der Verweis „Hecquet" und darauffolgende, nicht zu entziffernde Nummern und Buchstaben (Abb. 11). Diese Notiz über Hecquet ist höchstwahrscheinlich der Hinweis auf einen Vergleichskatalog, den Katalog von nach Rubens gestochenen Blättern von Robert Hecquet, in dem der Stich unter dem Namen *Sainte Anne* aufgeführt wird.[17] Hecquet verweist ebenfalls auf die Tatsache, dass die Stiche von Gillis Hendricx als später einzuordnen sind. In seinem Vorwort beschreibt er seine Beobachtung, dass Martinus van den Enden (1605 bis nach 1654) der erste war, der Stiche nach Rubens anfertigte und dass eine Vielzahl seiner Platten von Gillis Hendricx gekauft wurden. Noch genauer beschreibt C. G. Voorhelm Schneevoogt in seinem *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens* die verschiedenen Zustände der Platte: Er gibt als zweiten Zustand den von Martinus van den Enden an, als dritten den von Gillis Hendricx und als vierten einen von le Blond.[18] Die Rötelstift-Notiz auf der Vorderseite des Kartons weist also auf die Gegebenheit hin, dass die Stiche von Gillis Hendricx als zweiter Zustand gelten. Diese Information gibt zwar zunächst keinen direkten Hinweis auf die Provenienz des Stiches, lässt aber Schlüsse über den Autor der Notiz zu. Die Rötelstiftbezeichnung auf diesem Blatt ist nicht die einzige, die in der Sammlung der SUB zu finden ist – es ist vielmehr ein immer wiederkehrendes Provenienzmerkmal. Zumeist handelt es sich um mit einem Rötelstift zart aufgetragene Initialen oder Symbole in einer geschwungenen und oft nicht klar kenntlichen Handschrift. Kupfer 340 stellt hierbei mit dem genannten informativen Satz eine Ausnahme dar.

Die häufigste Buchstabenkombination in Rötel besteht aus einem schlichteren „B" und einem geschwungenen „E" – getrennt durch Punkte: „B.E." (Abb. 12 und 13). Andere Blätter weisen andere Monogramme und Abkürzungen auf – unter anderem „B. et B.E.", „T.b.E." oder „A. et kg. E.". Diese Zeichen lassen in erster Instanz keine Einschätzung des Autors zu. Jedoch weist das bereits beschriebene Blatt *Éducation de la Vierge* oder *Die Ausbildung Mariä* mit dem auf Französisch gegebenen Hinweis auf die Rechte der Verlegerschaft auf die Kenntnisse des Autors hin. Dieser eine Satz lässt zudem erkennen, dass der Autor entweder französischsprachig war oder die Sprache bewusst für seine Arbeit verwendete.[19]

---

17 Hecquet 1751, S. 51, Nr. 1.

18 Schneevoogt 1873, S. 111, Nr. 4.

19 Er könnte sich eventuell auch auf französischsprachige Kataloge beziehen, wie zum Beispiel folgender, in dem das Blatt mit der Verlegerschaft von Martin van den Enden unter der Nr. 46 gelistet ist: „L'Éducation de la Vierge, très belle épreuve, avec l'adresse de M. Vanden Enden […]", in: Remy 1769, S. 94.

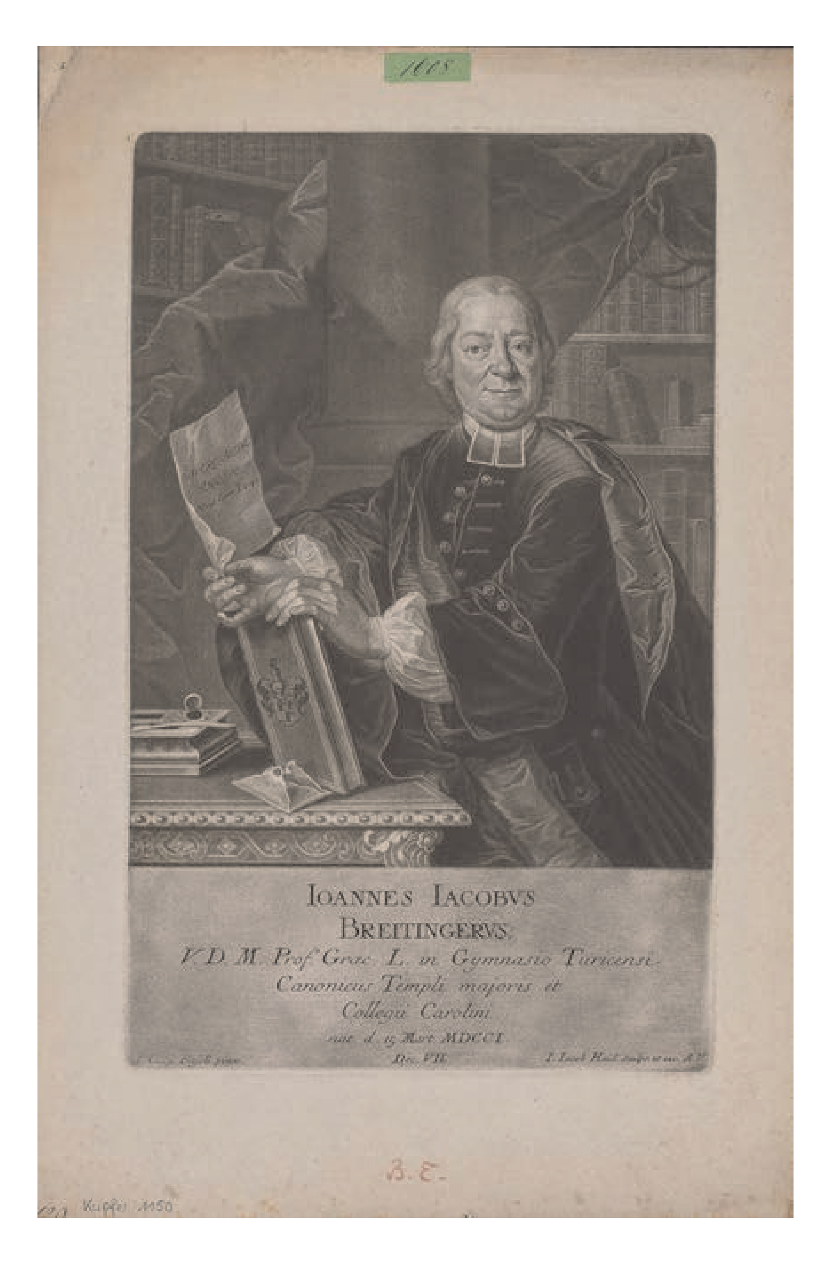


Abb. 12: Johann Jacob Haid, Porträt Johannes Jacobus Breitinger, Kupferstich, um 1750, 321 x 200 mm, SUB.

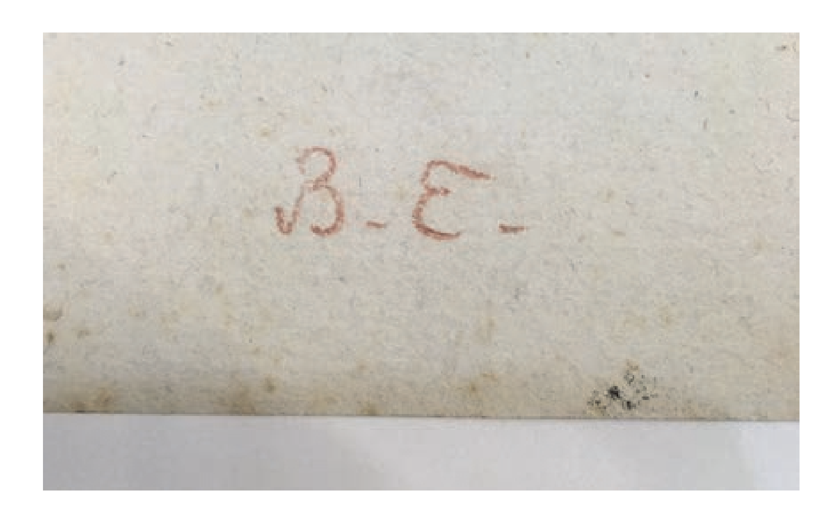


Abb. 13: Zeichen „B.E.“ auf Johann Jacob Haid, Porträt Johannes Jacobus Breitinger, Kupferstich, um 1750, 321 x 200 mm, SUB.

Weitere Werke mit französischer Ergänzung lassen sich im Bestand der SUB finden, zum Beispiel das Bildnis *Advocat Tolling* aus der Porträtsammlung, auf dem in Rötel Folgendes bemerkt wird: „Copie du même coté que l'original“.[20] Auch hier wird also in Französisch auf eine Besonderheit des Blattes hingewiesen: nämlich dass es sich nicht um ein Original von Rembrandt handelt, sondern eine seitenrichtige Kopie. Die Verwendung der französischen Sprache oder eine Verbindung zum Französischen ist in Hamburg nicht ungewöhnlich. Schon früh siedelten französische Protestanten und Hugenotten in Hamburg, da sie im Frankreich des 16. und besonders des 17. Jahrhunderts unter starken Repressalien und Verfolgung litten. Der Einfluss französischer Kultur verstärkte sich, wurde geradezu forciert, mit der Besatzung Hamburgs und Umgebung durch Napoleon ab 1806. Bereits 1811 wurde die Stadt offiziell in das französische Kaiserreich als *Bonne ville de l'Empire français* eingegliedert. Trotzdem wurde Hamburg gerade 1813/14 vor allem militärisch und dementsprechend rücksichtslos gegenüber den Bewohnern der Stadt regiert. Aufgrund entsprechender Repressalien wurde die sogenannte Franzosenzeit als schmerzhafte und unterdrückende Zeit in Erinnerung behalten.[21]

---

20 *Porträt des Advocat Tolling* nach Rembrandt, nach 1656, Hamburg, Porträtsammlung der SUB, Mappe T, keine Inventarnummer, recto.

21 Baumbach 1999; vgl. Zunker 1983, S. 46–49, S. 78f.

Rätselhaft bleiben jedoch die Abkürzungen wie „B.E.“, „B. et B.E.“ oder „T.b.E.“. Neben der kennerschaftlichen Perspektive scheint deshalb ein Blick auf die Bibliotheksgeschichte ratsam. Kupferstiche waren lange nicht als selbstständige Kunstform anerkannt, sondern wurden oft in Bibliotheken eingegliedert und unterlagen zumeist auch dem gängigen System von bibliothekarischer Inventarisierung. Somit lag zunächst die Vermutung nahe, dass sich auch besagte Rötelstiftsignaturen auf ein Inventarisierungssystem bezogen.

Um Aufschlüsse zu Signaturen in Rötelstiften zu erlangen und die Theorie der Inventarnummern zu fundieren, wurden zunächst sämtliche ähnlich anmutende im ProvenienzWiki geteilte Bilddateien von Provenienzmerkmalen gesichtet. Dabei stellte sich heraus, dass insbesondere Buchstabenfolgen in Bunt- oder Rötelstiften auf Inventarisierungssysteme von Bibliotheken und schulischen Institutionen hinweisen.

Hinweise auf die Kennerschaft

All diese Beobachtungen lassen allerdings zunächst nur Vermutungen bezüglich der Rötelstift-Beschriftungen und den Initialen „B.E.“ zu. Jedoch lässt sich zumindest festhalten, dass die Kenntnisse von den Zuständen der Stiche auf eine gewisse Kennerschaft des Verfassers, der sich zumeist in Französisch ausdrückte, verweisen. Eine Bedeutungserklärung der weiteren Buchstabenkombinationen bleibt damit immer noch aus – auch Inhalte, zeitliche Eingrenzung und geistige Schöpfer der Blätter lassen keine offensichtliche Systematik erkennen. Zu Beginn des Projektes wurde zudem ein großes Augenmerk auf diverse Tintennummerierungen der Blätter gelegt, die häufig ebenfalls auf den Blättern mit Rötelstiftsignatur zu finden sind. Eine Verbindung zu den Tintennummern von Johann Christian Wolf[22] ist dabei ausgeschlossen, da zwei Stiche auf Jahre nach Wolfs Tod datiert sind.[23] Allerdings liegt es nahe, dass das System der Nummerierung in Tinte auch nach Wolfs Tod von zuständigen Bibliothekaren fortgeführt worden sein könnte. Diese Erkenntnis lässt jedoch ebenfalls keine weiteren Aufschlüsse zur Symbolik der Rötelstiftbeschriftungen zu. Auch im Katalog von te Kloot finden die Vermerke auf den Blättern keine Erwähnung.
Um das mögliche Inventarisierungssystem zu entschlüsseln, war es nötig, eine größere Auswahl an markierten Blättern zusammenzutragen. An ihnen wurde die Häufigkeit

22 Vgl. weiterführend den Beitrag von Anna Lehmkuhl.

23 Das Blatt Kupfer 1165:16 ist im Druck auf das Jahr 1791 und Kupfer 328 auf das Jahr 1772 datiert, wohingegen J. Christian Wolf 1770 verstarb. Johann Elias Haid, *Porträt des Christopherus Theophilus de Murr* nach G. C. Urlaub, 1791, Hamburg, Kupferstichsammlung der SUB, Kupfer 1165:16. Ant. Capellan, *S. Catharina* nach Correggio, 1772, Hamburg, Kupferstichsammlung der SUB, Kupfer 328.

und Variation der Rötelstiftbeschriftung in der Kupferstichsammlung erfasst – dafür wurden auch Blätter aus der noch nicht erschlossenen Porträtsammlung in Augenschein genommen.[24] Anhand der gesichteten Blätter wurde ein weiteres Provenienzmerkmal gefunden, welches vermutlich in Zusammenhang mit den Rötelstiftbeschriftungen steht: ein kleiner, oftmals unsauber aufgetragener Stempel mit dem Monogramm „BE“ (Abb. 14) in eklatant ähnlicher Ausführung wie dasjenige in Rötelstift. Es gibt zwei bekannte Versionen dieses Stempels in der Kupferstichsammlung, ein kleinerer, gedrungener und geschwungener und ein größerer in sauberen, geraden Buchstaben (Abb. 15 und Abb. 16). Dieses Monogramm gibt zunächst keinen Aufschluss über die eigene Bedeutung oder die der Rötelstiftsignaturen, stößt jedoch einen weiteren entscheidenden Ansatzpunkt der Forschung an. Stempel beziehungsweise Sammlerstempel als Provenienzmerkmal sind von besonderer Bedeutung, da sie bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert erforscht wurden und seit den 1920er-Jahren mit der Publikation Frits Lugts ein Standardwerk vorliegt. In *Les Marques de Collections de Dessins et d’Estampes* arbeitete Lugt 1921 sämtliche Sammlerstempel von Relevanz auf, 1956 wurde es ergänzt und erweitert. Heute ist es als Online-Datenbank durch die Fondation Custodia, welche die Forschung fortführt, frei verfügbar.[25] In seinem Vorwort konstatiert Lugt die Relevanz der Provenienz von Kupferstichen. Durch ihre Erfassung mittels der Sammlerstempel können hochkarätige Sammlungen der Vergangenheit rekonstruiert werden, und Blätter gewinnen dadurch an unschätzbarem Wert – solche mit einer guten Herkunftsangabe seien „wie mit einem Titel geschmückt“.[26] Lugt sah in dem Wissen um die Herkunft von Kupferstichen und anderen Druckgrafiken vor allem auch die Möglichkeit, das Sammlungsverhalten und die Auswahl vorangegangener Connoisseure zu ermitteln.[27]

Der Stempel mit dem Monogramm „BE“, der tatsächlich bei Lugt aufgeführt ist, fand bereits 1858 Erwähnung in Georg Kaspar Naglers Publikation *Die Monogrammisten*.[28] Unter der Nummer 1782 findet sich ein Bild der größeren und sauberer ausgearbeiteten Version des Stempels. Nagler vermutete, dass es sich um einen Stempel eines Kunstsammlers oder Kunsthändlers aus dem 18. Jahrhundert handelte, der mit diesem Monogramm insbesondere Stiche älterer Meister kennzeichnete. Zudem ging er davon aus, dass der Autor seinen Sitz in Holland gehabt haben müsse, da der

24 Die Porträtsammlung der SUB wurde von Otto Christian Gaedechens alphabetisch und nach bestimmten Thematiken, wie Nationalität und Beruf der porträtierten Personen, geordnet und kategorisiert. Einen besonders großen Teil stellen die deutschen Theologen und Pastoren dar, vgl. Gaedechens 1838. Vgl. dazu auch Theise 2018, S. 89–92, hier S. 91, Anm. 45.

25 http://www.marquesdecollections.fr/ [letzter Zugriff: 31.8.2019].

26 „[…] les belles pièces qui portent des indications de leur provenance sont comme parèes de titres de noblesse […].“, in: Lugt 1921, S. VI.

27 Lugt 1921, S. VI.

28 Nagler 1858.



Abb. 16: Johann Martin Bernigeroth, Porträt des Christophorus Conradus Besser, mit Stempel L. 358, Kupferstich, 1729, 200 x 140 mm, SUB.

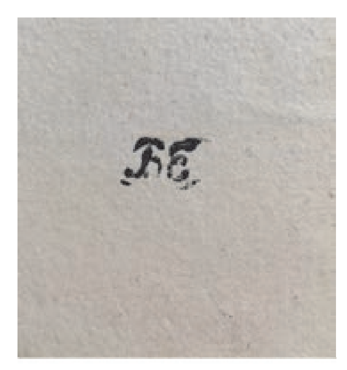


Abb. 16: Johann Martin Bernigeroth, Porträt des Gottlieb Gaudliz, mit Stempel L. 358, Kupferstich, um 1734, 310 x 200 mm, SUB.

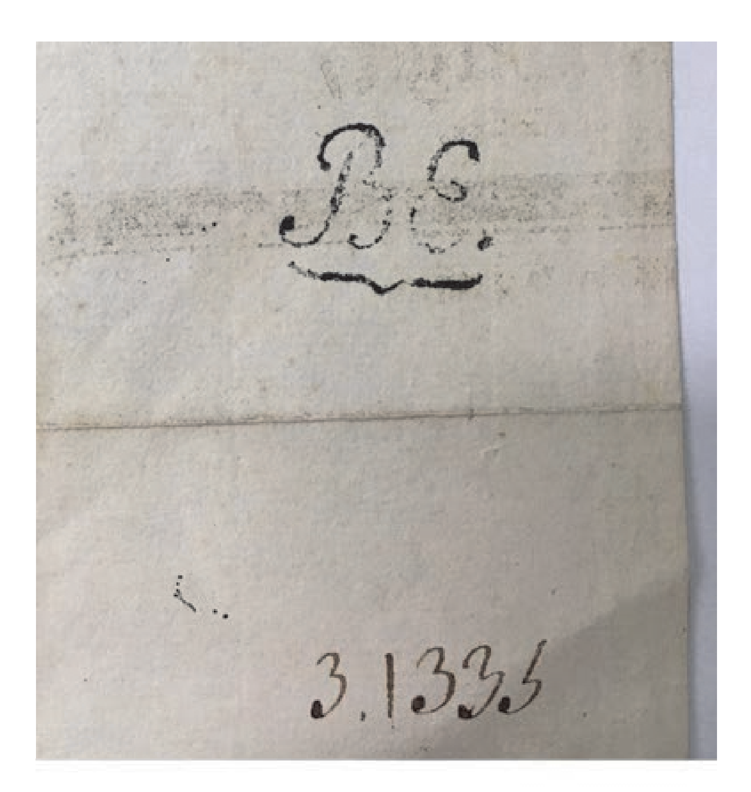


Abb. 16: Johann Martin Bernigeroth, Porträt des Gottlieb Gaudliz, mit Stempel L. 358, Kupferstich, um 1734, 310 x 200 mm, Detail, SUB.

Stempel vermehrt auf Blättern der holländischen Schule gesichert wurde.[29] In *Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes* wird der Stempel in seinen zwei Variationen unter den Nummern L.357 und L.358 als *Marque non identifiée* geführt. Das bedeutet, dass bis heute kein Aufschluss über den Stempel gegeben ist. Der Forschungsstand von Lugt aus dem Jahr 1921, wonach der Stempel oft auf Zeichnungen und Drucken der holländischen Schule zu finden sei, basiert auf Naglers Einschätzung. Es wird zudem festgehalten, dass das Monogramm manchmal auch ohne die Umarmung unter den Buchstaben zu finden sei. Eine anfängliche Annahme, die anscheinend zuvor vermutet wurde, dass es sich nämlich um den Sammlerstempel der Bibliotheca Ernestina, also der Sammlung Ernst I. (1601–1675), Herzog von Sachsen-Gotha, handelte, wurde bereits 1921 durch Lugt revidiert.[30] Der Forschungsstand von 2013 bestätigt dies, da der Stempel auch auf Blättern des 18. Jahrhunderts gefunden wurde.

In der Porträtsammlung der SUB sind bemerkenswerterweise bis heute nur Blätter von Porträts deutscher Pastoren und Theologen mit dem Stempel erfasst worden. Insgesamt 15 Stiche sind derzeit bekannt und stammen aus den alphabetisch geordneten Mappen zu deutschen Theologen. Einige weisen zudem eine weitere Tintensignatur auf: Diese besteht aus einem Bruch und einer dreistelligen Zahl.

Obwohl sich der Stempel und das „B.E." in Rötelstift besonders ähneln, ist ein Zusammenhang bisher noch nicht beweisbar. Zumal auf keinem Stich beide Provenienzmerkmale vorhanden sind. Peter Fuhring, Scientific Advisor der Marques de Collections der Fondation Custodia, bestätigt, dass auch in der Sammlung der Fondation keine Blätter bekannt sind, die außer den Stempeln L.357 und L.358 noch Rötelstiftsignaturen tragen.[31] Auch nach stichprobenartiger Nachfrage bei der Kupferstichsammlung der Hamburger Kunsthalle oder der Graphischen Sammlung des Städel Museums in Frankfurt am Main gab es nur die Rückmeldung, dass derlei Beschriftungen unbekannt seien und nicht auf einen professionellen, musealen Umgang mit Druckgrafik hinwiesen.[32] Womöglich handelt es sich also um ein nur in der hiesigen Sammlung der SUB vorkommendes Provenienzmerkmal, wodurch der Autor in direktem Zusammenhang mit der Bibliothek zu sehen sein dürfte.

Neben dem Stempel wurden bei der Sichtung der Porträtsammlung auch weitere Rötelbeschriftungen auf verschiedenen Kupferstichen gefunden. Eine erste Auffälligkeit war hierbei, dass sich diese weniger in den alphabetisch geordneten Mappen

---

29 Ebd., S. 773.

30 Lugt 1921, S. 63.

31 E-Mail vom 4.7.2019 an die Autorinnen des vorliegenden Beitrags.

32 E-Mail vom 21.5.2019 von David Klemm, Leiter Digitalisierungsprojekt [des Kupferstichkabinetts], Hamburger Kunsthalle; E-Mail vom 31.5.2019 von Martin Sonnabend, Leiter der Graphischen Sammlung bis 1750, Städel Museum, an die Autorinnen.

zu deutschen Theologen fanden, sondern vermehrt in den Mappen zu anderen Berufsgruppen oder anderen Ländern. Neben dem gängigen Monogramm „B.E." weisen einzelne Blätter ergänzende Kommentare zum Druck auf. Auf dem bereits genannten Blatt *Advocat Tolling* korrigiert der Autor mit Rötelstift einen vorangegangenen Kommentar in Tinte, welcher das Blatt als einen seltenen Druck beschreibt. Er vermerkt in Französisch, dass es sich lediglich um eine nicht gespiegelte Kopie des Druckes handelt.[33] Daraus lässt sich schlussfolgern, dass das Blatt nicht bloß eine gespiegelte Kopie, sondern wahrscheinlich die Kopie einer Kopie ist. Die Kenntnis darum spricht abermals für eine gewisse Kennerschaft des Autors. Ein anderes Blatt beweist, dass der Autor ebenfalls Deutschkenntnisse hatte. Ein Stich eines niederländischen Mannes namens Wilhelm Heemskerk von A. Blooteling ist auf blauem Karton montiert. Schwer leserlich lässt sich auf dessen Rückseite in rötlicher Schrift eine Inschrift erkennen, die in ihrer zweiten Zeile beschreibt „g[eboren]. zu [...] 1660 st[arb]. zu Rom 1690".[34]

Die meisten dieser Blätter sind mit der bereits erwähnten Tintennummer versehen. In numerischer Reihenfolge lässt sich fragmental erkennen, dass die Drucke der figurativen Kupferstiche und die der Porträtsammlung in einem Konvolut nummeriert und zum Teil nach Schulen sortiert wurden. So zeigen die Blätter mit den Tintennummern 184, 186, 189, 190 und 198 einen porträtierten Niederländer oder stammen von einem niederländischen geistigen Schöpfer.[35]

Eine weitere Spur, die auf die Bedeutung der Monogramme wie „B.E.", „B." oder „T.b.e." hinweisen könnte, weist auf eine viel banalere Erklärung hin. Hierzu wurde eine gänzlich andere Art der Prägung und bildlichen Bearbeitung von Metall betrachtet: die Numismatik. Im Französischen weisen vereinzelt Kataloge numismatischer Sammlungen ein explizites Vokabular zur Beschreibung der Qualität und Beschaffenheit der Prägung auf. Hierbei scheint es sich um etablierte Terminologien zu handeln, die unter Sammlern bekannt sind. Besonders häufig wird die Bezeichnung *belle épreuve*, ein simples *très belle* oder *belle* verwendet.[36] Dieser Terminus wird in manchen französischen, aber auch deutschsprachigen Katalogen zu Kupferstichsammlungen

33 „Copie du même coté que l'original", *Porträt des Advocat Tolling* nach Rembrandt, Hamburg, Kupferstichsammlung der SUB, Porträtsammlung, Mappe T, keine Inventarnummer, recto.

34 A[braham] Blooteling, *Welhem die Wel Will* nach Jan van Mieris, Hamburg, Porträtsammlung der SUB, Mappe Niederländer, keine Inventarnummer, verso.

35 Kupfer 1305, Kupfer 1308 und diverse Blätter aus der Mappe Niederländer.

36 Zum Beispiel im Catalogue d'une jolie collection de monnaies anciennes, jetons, médailles romaines, etc. Tournai 1875, 22, Nr. 454: „1558. Med. d'Eric duc de Brunswick. Virtutis premium. Ecu avec cheval pour cimier. PL. Belle épreuve originale", vgl. Catalogue de monnaies, médailles et sceaux formant la Collection de M. le Comte de l'Espine. Paris: Renou et Maulde 1867, 75, Nr. 1569: „Même medaille [Louis XII et Anne de Bretagne]. moins belle d'épreuve".

aufgenommen, wie zum Beispiel im 1826 erschienenen Katalog des Chevalier Gabriel. Zahlreiche Stiche werden hier mit dem bewertenden Kommentar versehen, wie zum Beispiel auch die Nummer 2464: „*Homme d'une age moyen*, Nro. 135. Belle épreuve".[37] Es ist möglich, dass der Autor der Rötelstiftbeschriftungen die Qualitätsbeschreibungen aus verschiedenen Katalogen zu Kupferstichen auf die Blätter in die eigene Sammlung übertrug, um die erlesensten sofort kenntlich zu machen. So trägt das Blatt Kupfer 1308 mit dem Porträt *Deodatus del Mont* nach Anton van Dyck die Aufschrift „B. et B.E.".[38] Im Katalog zur Sammlung des Barons d'Aretin findet sich dieser Stich mit der abschließenden Abkürzung „B. Epr." unter der Nummer 2421 zusammen gelistet mit zwei weiteren Stichen.[39] Auch zum Porträt des *Advokat Tolling* von Rembrandt lassen sich ähnliche Schlüsse ziehen. In Tinte wurde auf diesem Blatt auf die besondere Seltenheit der Darstellung aufmerksam gemacht, jedoch wie bereits beschrieben durch den Kommentar in Rötel verbessert. In der Sammlung der SUB findet sich nämlich kein Original des Stiches, sondern eine ungespiegelte Kopie, die auf den ersten Blick den Anschein erweckt, ein Original zu sein. Ähnlich wird eine solche Kopie im Katalog zur Sammlung des Marchese Jacopo Durazzo aus Genua beschrieben: „Brillanter Abdruck der schönen Copie. Brillante épreuve de la belle copie."[40] Auch hier wird also auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass es sich um eine besondere Kopie handelt.

Der bisherige Forschungsstand zu den Rötelstiftsignaturen der Kupferstich- und Porträtsammlung der SUB, insbesondere im Zusammenhang mit den Stempeln, beruht zuweilen nur auf Beobachtungen. Die anfängliche Vermutung, dass es sich bei den Beschriftungen um ein Inventarisierungssystem handeln könnte, hat sich nicht bewahrheitet, wurde jedoch durch die Erkenntnis erweitert, dass es sich auch um ein Monogramm eines Sammlers – wie es der Stempel nahelegt – handeln könnte. Darüber hinaus lässt sich auch eine weitere Theorie in Zusammenhang mit zahlreichen Katalogen zu privaten Kupferstichsammlungen darlegen, dass nämlich die Rötelbeschriftungen für Abkürzungen zum Beschreiben von Qualitätsmerkmalen der Drucke stehen können, womit sie der kennerschaftlichen Praxis privater Sammler des 19. Jahrhunderts entsprechen. Eine konkrete Aussage und Beweise zur Systematik und Bedeutung der Provenienzmerkmale können damit allerdings nicht gegeben werden. Für eine belastbare Basis der Rechercheergebnisse fehlt vor allen Dingen

---

37 Vgl. Gabriel 1826, S. 171, Nr. 2464: „Homme d'une age moyen, Nro. 135. Belle épreuve".

38 Lucas Vorstermann, *Deodatus del Mont* nach Anton van Dyck, 1630–1645, Hamburg, Kupferstichsammlung der SUB, Kupfer 1308.

39 Brulliot 1827, S. 241, Nr. 2421: „3 F. Deodatus Delmont Ant. Pictor *L. Vorstermann sculp.* – Alexander Della-Faille, Senator Ant. *A. Lommelin sculp.* – Andreas van Ertvelt, Ant. Pictor. S. a Bolswert sc. Pièces in 4to. B. Epr." [unter „Pièces gravées d'après Ant. van Dyck. Portraits d'hommes"].

40 Gutekunst 1872/1873, S. 109, Nr. 965.

eine systematische Erfassung der zirka 15 000 Stiche der Porträtsammlung im Zusammenhang mit der Sammlung figurativer Kupferstiche. Insbesondere ist auch ein Austausch zwischen den verschiedenen Forschungsprojekten und -instituten zur Provenienz von Druckgrafiken von Relevanz. Denn vermutlich tauchen besagte Rötelstiftsignaturen oder ähnliche Signaturen auch in anderen Sammlungen von Kupferstichen auf, deren archivalischer Bestand und historische Aufarbeitung eventuell mehr Informationen über die Herkunft der Stiche geben könnten. Letztlich kann dieser Beitrag somit lediglich als ein erster Anstoß oder vielmehr als Wegweiser bezüglich der Erforschung der genannten Provenienzmerkmale wie der Rötelstiftsignatur oder dem Stempel fungieren.

Literaturverzeichnis

Baumbach, Sybille: Hambourg et la France. Gemeinsame Vergangenheit und Zukunft – passé et avenir communs, Ausst. Kat. Hamburg, Staatliche Pressestelle der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg 1999.

Bartsch, Adam von: Le Peintre Graveur, 21 Bde., Wien 1802–1821.

Basan, François: Catalogue des estampes gravées d'aprés P. P. Rubens. Avec une methode pour blanchir les estampes les plus rousses, et en ôter les taches d'huilé, Paris 1767.

Brulliot, François: Catalogue raisonné des Estampes du Cabinet de feu Mr. Le Baron d'Aretin, München 1827.

Catalogue de monnaies, médailles et sceaux formant la Collection de M. le Comte de l'Espine, Paris 1867.

Catalogue d'une jolie collection de monnaies anciennes, jetons, médailles romaines, etc., Tournai 1875.

Chevalier Gabriel, noble de Fumèe: Catalogue de la collection d'Estampes et Dessins, Wien 1826.

Frenzel, Gottlieb A.: Kupferstiche und Handzeichnungen Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz v. Sternberg-Manderscheid, weiland K. K. wirklicher Geheimer Rath und Kämmerer …, 4 Bde., Dresden [1836]–1842.

Gaedechens, Otto Christian: Catalog der Portraitsammlung der Hamburgischen Stadtbibliothek, Hamburg 1838.

Gutekunst, Heinrich Gottlob: Catalog der kostbaren und altberühmten Kupferstich-Sammlung des Marchese Jacopo Durazzo in Genua, Stuttgart 1872/1873.

Hartmann, Uwe: Provenienzforschung. Anmerkungen zu aktuellen Anforderungen an einen historischen Gegenstandsbereich, in: Provenienzforschung und Restitution 73.1 (2008), S. 7–23.

Hecquets, Robert: Catalogues Des Estampes Gravées D'Après Rubens. Auquel on a joint l'Œuvre de Jordaens & celle de Visscher; avec un secret pour blanchir les Estampes en ôter les taches d'huile, Paris 1751.

Huber, Michael/ Stimmel, Johann G.: Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler, banquier et membre du sénat à Leipzig, contenant une collection des pièces anciennes et modernes de toutes les écoles, dans une suite d'artistes depuis l'origine de l'art de graver jusqu'à nos jours, 5 Bde., Leipzig [1801]–1810.

Lugt, Frits: Les Marques de collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921.

Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten. Und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben &c. bedient haben, Bd. 1, München 1858.

Philipp, Michael: Rubens, van Dyck, Jordaens. Barock aus Antwerpen, Ausst.-Kat. Hamburg Bucerius Kunst Forum, München 2010.

Schneevoogt, C. G. Voorhelm: Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, Harlem 1873.

Te Kloot, Willem: Die Kupferstich-Sammlung der Hamburger Stadtbibliothek, Hamburg 1840.

Theise, Antje: Die graphischen Sammlungen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg – Erschließung und Vermittlung in Zusammenarbeit mit Forschung und Lehre, in: Syré, Ludger (Hrsg.): Ressourcen für die Forschung: Spezialsammlungen in Regionalbibliotheken, Frankfurt a. M. 2018, S. 81–99.

Zunker, Detlef: Die Franzosenzeit in Hamburg 1806–1814. Volkskultur und Volksprotest in einer besetzten Stadt, Hamburg 1983.

P.S. – von den Initialen zum Hamburger Sammler Peter Simon?

Johanna Riek

Die Drucke der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) bilden eine große Bandbreite innerhalb der Druckvorlagen, der Druckwerkstätten und der Bildinhalte ab. Neben den Einordnungen in Schulen und nach regionalen Zugehörigkeiten[1] finden sich weitere Merkmale, die einige der Drucke miteinander gemein haben.[2] Abgesehen von beschnittenen Druckträgern[3] und Besonderheiten der Drucke selbst – von erhaltenen Bildlegenden[4] oder Beschädigungen bis hin zu kleinen Löchern, die Hinweise auf eine mögliche Verwendung geben könnten – stechen kennzeichnende Markierungen der Blätter hervor. So sind die Drucke mit grünen Etiketten an den Rändern der Papiere beziehungsweise der Trägerkartons von Willem te Kloot 1840 geordnet worden.[5] Zudem wurden einige Drucke mit handschriftlichen Vermerken versehen. Ein solcher Vermerk, der sich mehrfach findet, ist besonders auffällig: ein Kürzel in Form von Initialen, die auf einigen Blättern notiert sind. Als handschriftliches „P.S." identifiziert kennzeichnen sie jeweils den rechten unteren Blattrand oder die Rückseite der Drucke (Abb. 17). Mit diesen Initialen kann ein Rechercheansatz verfolgt werden, der die Möglichkeit einer Annäherung an die Provenienz der so markierten Drucke bietet.

1 Der Betrachtung liegen die Kupferstiche Kupfer 291 und Kupfer 293:1-4 – gestochen bei De Larmessin in Paris nach Bildvorlagen von N. Lancret; Kupfer 1330 – gestochen bei Surugue fils in Paris nach einem Gemälde Rembrandts; Kupfer 523 – gestochen bei P. Peyrolery nach Lazdrini – sowie der stark beschnitte Holzdruck Kupfer 645, der auf gelben Trägerkarton montiert wurde, zugrunde. Bei den Signaturen handelt es sich um die heutigen Signaturen der SUB Hamburg.

2 Zu auffälligen Provenienzmerkmalen und ersten Rechercheansätzen vgl. den Beitrag von Amanda Kopp und Laura Vollmers.

3 Kupfer 645 ist bis zum Bildrand beschnitten.

4 Die Drucke Kupfer 291, Kupfer 293:1–4, Kupfer 1330 und Kupfer 523 haben eine Legende, ebenso sind der Abdruck der gesamten Platte wie auch ein breiter Papierrand erhalten.

5 Zur Einordnung der grünen Etiketten als Nummern des Katalogs von Willem te Kloot 1840 vgl. den Beitrag von Amanda Kopp und Laura Vollmers.



Abb. 17: v.l.n.r.: Die „P.S."-Initialen auf den Kupfern 293:1, 293:2; 291; 1330; 523; 293:3; 645; 293:4.

Mit dem ersten Wissen um die Sammlungsgeschichte der Kupferstichsammlung der SUB[6] drängt sich die Frage nach einer möglichen Zuordnung der gefundenen Initialen zu dem Hamburger Sammler Peter Simon auf. Simon hatte nach den Aufzeichnungen Christian Petersens zur Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek von 1838 der damaligen Stadtbibliothek sowohl seine Kunstsammlung als auch seine Bücher vermacht.[7] Aufgewachsen in einer angesehenen Hamburger Familie, finden sich in seinem familiären Umfeld Prägungen für Peter Simons umfassende Vorlieben. Mit seinem Urgroßvater Franz Simon ist die Familie Simon seit mindestens 1603 in Hamburg nachzuweisen.[8] Als Theologen, Juristen und Ratsherren waren Simons Großvater und Vater in Hamburg tätig.[9] Nach dem Studium der Jurisprudenz in Göttingen arbeitete auch Peter Simon (1732–1782) als Jurist in Hamburg.[10] Sein Bruder Heinrich Simon († 1799) war Kaufmann in Hamburg. Das Studium umfasste bereits Auslandsaufenthalte, wie auch später die beruflichen Tätigkeiten Auslandsreisen.[11] Peter Simon entstammte also einer gut gestellten, allgemein gebildeten und wohl auch wohlhabenden Akademikerfamilie. Sein Vater und Großvater werden schon Buchbestände und Kunstsammlungen angelegt haben, die vermutlich jeweils auf die Kinder übergingen. Auch wird Peter Simon bereits während des Studiums in Göttingen, das er 1759 abschloss, gesammelt haben.[12]

6 Vgl. Theise 2014, S. 10–11; Theise 2017, S. 38–40.
7 Petersen 1838, S. 83f.
8 Schröder 1879, Nr. 3757.
9 Peter Simons Vater Johann Heinrich Simon II.: ebd., Nr. 3763; sein Großvater Johann Heinrich Simon I.: ebd. 1879, Nr. 3762.
10 Ebd., Nr. 3768.
11 Ebd., Nr. 3757, 3762, 3763.
12 Ebd., Nr. 3768.



Abb. 18: Das Exlibris Peter Simons, Kupferstich, 67 x 64 mm, SUB.

Mit dem Hinweis auf Besitzvermerke Peter Simons in seinen Büchern ist der Ausgangspunkt für die Suche nach seiner Handschrift und damit der Versuch einer Verifizierung der Initialen auf den Drucken gegeben.[13]

Über den Onlinekatalog der SUB kann nach Provenienzen aufgeschlüsselt recherchiert werden. So lassen sich insgesamt 17 Bücher mit dem Zusatz „Provenienz: Simon, Peter / Exlibris" finden – also Werke, die durch ein Exlibris Peter Simon zugeordnet werden können (Abb. 18). Eingeklebt in die Einbandinnenseite zeigt ein quadratisches Papier ein Vollwappen, unter dem ein Spruchband mit „Ex Libris Pet. Simon J. Dris." die Zugehörigkeit zu Peter Simon anzeigt. Bei einigen der so definierten Bücher finden sich außerdem handschriftliche Besitzvermerke Simons. Sie sind jeweils mittig am untersten Rand der Titelblätter platziert und lauten immer „P. Simon.", bei vier von ihnen mit dem Zusatz einer Jahreszahl. Werden diese Signaturen nebeneinandergestellt, wird eine nahezu einheitliche Handschrift mit einem

13 Theise 2017, S. 39.



Abb. 19: Die Besitzvermerke Simons aus seinen Büchern in der SUB.

sehr ordentlichen Schriftbild erkennbar (Abb. 19). Zwei der Eintragungen unterscheiden sich von den Buchstaben der übrigen in ihrer Ausformung, sodass jeweils zwei unterschiedliche Schreibweisen hervortreten. Bei diesem ersten Vergleich erscheinen Ähnlichkeiten der Buchstabenausführungen und treten Besonderheiten im Schriftbild hervor.

Um mögliche weitere Schriftproben Peter Simons dem Handschriftenvergleich beifügen zu können, lohnt sich ein Blick in sein Testament. Der Hinweis auf das Testament und die Regelungen seine umfangreichen Sammlungen betreffend findet sich ebenfalls bei Petersen.[14] Dort wird Simons Vermerk, der einem alten Stadtbuch beilag,[15] in genauer Abschrift wiedergegeben. Der inhaltliche Abgleich konnte nach der Einsicht des originalen handschriftlichen Letzten Willens Peter Simons erfolgen. Der bei Petersen erwähnte Zettel findet sich in einer erhaltenen Akte des Bibliotheks-Archivs der einstigen Stadtbibliothek, dort in einem Unterordner über Schenkungen an die Bibliothek von 1750 bis 1790.[16] In einer Mappe gebündelt liegen zwei handschriftlich beschriebene Zettel Peter Simons (Abb. 20, oben). Auf bräunlichem Papier und mit Tinte geschrieben bestimmte er 1772, seine Bücher-, Kupferstich- und Kunstsammlung nach seinem Tod an die Stadtbibliothek zu geben.

> Dieses sehr alte und sehr selten Stadtbuch, soll nach meinem Tode, nebst alle meine übrigen Bücher, sowohl gebunden als ungebunden, imgleichen alle meine Kupferstiche und Grundriße, nach der Stadtbibliothek gebracht werden.
> P. Simon Dr.

14 Petersen 1838, S. 83f.

15 Bei dem alten Stadtbuch handelt es sich um das Hamburger Stadtrecht vom Jahr 1276 (geschrieben 1384). Dieses und weitere Handschriften zur Hamburger Geschichte aus Simons Sammlung bildeten den Grundstock der Sammlung Hamburgischer Handschriften der SUB. Vgl. Petersen 1838, S. 215.

16 Bibliotheks-Archiv II, VI Archiv der Stadtbibliothek Vergrößerungen meistens durch Geschenke, Unterordner: VI,4. Schenkungen an die Bibliothek 1750–1790.

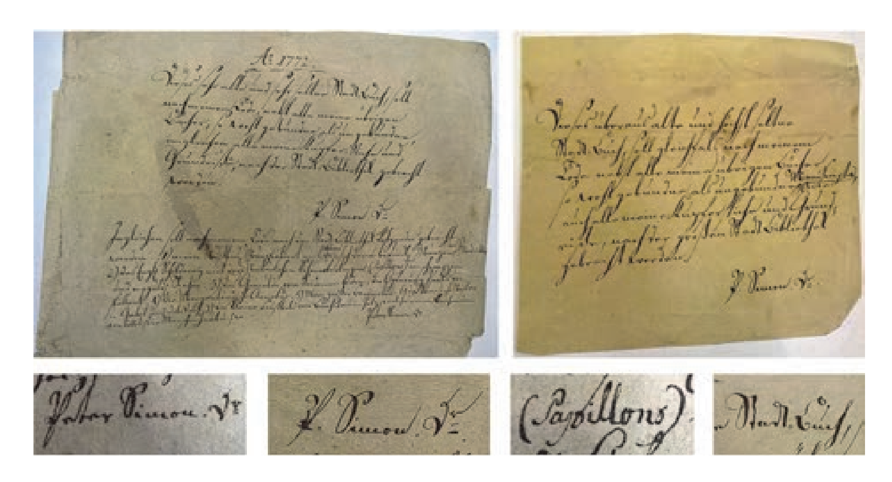


Abb. 20: Das Testament Peter Simons von 1772 und Details daraus, Archiv der SUB.

> Imgleichen soll nach meinem Tod nach der Stadtbibliothek folgendes gebracht werden. 1) mein Nußbaum Münzkabinet mit allen den sich darin befinden Münzen und Medaillen. 2) Das Engl Schilderei mit den Natürlichen Schmetterlingen (Papillons) im schwarzen und verguldt Rahm. 3) Das Gemälde von seidenen Fäden, die Opferung Isaaks vorstellent. 4) Die Morgenländische Armatur. 5) Mein großer Barometer. 6) Das Sienesische Mäßer u Gabel und dito Dolch. 7) Das kleine Brustbild von Buchsbaumholz, welches einen Lachenden vorstellet; die Menschenhaut u.s.w.
> Peter Simon. Dr.

Mit dem Blick auf Simons an die Stadtbibliothek vermachte Sammlung, seine Bücher und seine mutmaßlichen Drucke wird der Sammler Simon weiter kenntlich. Wie seinem Testament zu entnehmen ist, hatte er neben Büchern und Kupferstichen auch Münzen, Schmetterlinge, wissenschaftliche Instrumente, Kunstgegenstände und anderes Kurioses gesammelt – eine Sammlung, die einem Raritätenkabinett gleicht.[17] Unter den Büchern finden sich in mehreren Sprachen ebenfalls wissenschaftliches Interesse, juristische Abhandlungen, humoristische Schriften wie auch Bildungslektüre – ein Eindruck des breiten Interesses, das sich auch in den Drucken findet, die mit den Initialen „P.S." gekennzeichnet sind. Von den Bildvorlagen sind sowohl die französische, niederländische, italienische als auch deutsche Kunst vertreten. Dabei werden weltliche wie auch religiöse Themen und Lebensweisheiten be-

---

17 Zu Kunstsammlungen in Hamburg vgl. Renz 2004, S. 13.

handelt. Die Bücher, Drucke und Kuriositäten seiner an die SUB vermachten Sammlung beschreiben Peter Simon als einen allgemein gebildeten und allgemein sammelnden Kunstfreund.

In dem erhaltenen handschriftlich verfassten Testament Simons tritt besonders seine Unterschrift hervor. Ebenso ist der etwas kleinere zweite Zettel von ihm unterzeichnet. Außerdem können auch im eigentlichen Text seines Testaments die Großbuchstaben „S“ und „P“ ausgemacht werden. Zu den Buchstaben der Besitzvermerke gesellen sich somit weitere Ausführungen des „P“ und „S“. Das „S“ der Wörter „Stadtbuch“ wie auch „Simon“ zeigt eine neue Schreibweise, während die des „P“ bei „Papillons“ auch bei den Signaturen der Bücher bereits vorliegt (Abb. 20, unten). Auch das „P“ der Unterschriften ähnelt dem der beiden eher eckig anmutenden Signaturen. Es lassen sich also für das „P“ und „S“ je zwei Arten der Ausführungen differenzieren, die in zweien der Besitzvermerke noch einmal Abweichungen zeigen.

Um einen Vergleich der Handschrift mit den Initialen vorzunehmen, muss zunächst kurz auf die Hintergründe unterschiedlicher Ausprägungen von Schrift und das Handschriftenwesen um 1800 eingegangen werden.

Die vorherrschende Schrift des 17. und 18. Jahrhunderts war die Kurrentschrift, die als Amtsschrift in öffentlichen Kanzleien entstanden war.[18] Sie wurde auf Grundlage verschiedener, oft regionaler Schreibmeister-Vorlagen oder -Bücher gelehrt und verbreitet und konnte um 1800 bereits auf eine lange Tradition zurückblicken.[19] In ihren Grundzügen war es also eine einheitliche Schrift, doch durch Unterschiede in der Lehre traten erste Variationen auf. Auch konnten bereits in den einzelnen Schulen mehrere Versionen eines Buchstabens Verwendung finden und so eine Vielfältigkeit innerhalb der Ausführung begründen.[20] Außerdem muss unterschieden werden zwischen der Normschrift, die nach strengen Schemata zumeist für offizielle Anlässe gebraucht wurde, sowie der Konzept- oder Gebrauchsschrift als individueller Handschrift für persönliche Schriftstücke.[21] Daneben können weitere Eigenheiten auftreten, wie Majuskeln zu Markierungszwecken.[22] Das hauptsächliche Unterscheidungsmerkmal liegt allerdings in der Individualität von Handschriften. Jede Handschrift wird durch einen ihr eigenen Schreibfluss geformt, der durch seine Eigenarten zu wiedererkennbaren Schriftbildern führt. Dabei spielen der Druck des Schreibmittels, die Führung der Bewegung, die Flächengliederung und auch die Bewegungsrichtung eine entscheidende Rolle.[23] Diese Charakteristika einer Handschrift sind relativ konstant, können aber

18 Maas 1991, S. 97.
19 Dunz-Wolff 2018, S. 169.
20 Ebd., S. 169f.
21 Gladt 1976, S. 13.
22 Ebd., S. 149.
23 Michel 1999, S. 380–384.

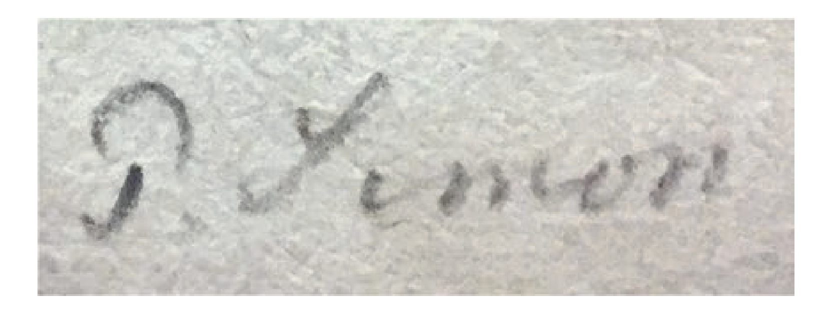


Abb. 21: Die Signatur „P. Simon“.

durch äußere und innere Einflüsse wie unterschiedliche Schreibgeräte und -unterlagen oder körperliche Beeinträchtigungen Abweichungen zeigen.[24]

Neben den oben beschriebenen verschiedenen Schreibweisen der Buchstaben „P“ und „S“ muss also auch die jeweilige Verwendung bei einem Vergleich beachtet werden. Die Besitzvermerke in Simons Büchern wurden als ordentliche Signaturen mit Tusche geschrieben. Gleichfalls mit Tusche verfasst enthält das Testament flüssige Unterschriften zur Bestätigung seiner Gültigkeit, ebenso die aufgezeigten „P“ und „S“ im eigentlichen Text des Testaments.

Dem gegenübergestellt werden die Initialen „P.S.“ mit Bleistift auf den Kupferstichen, die in einer schnellen Bewegung gesetzt wurden, um das jeweilige Blatt der Drucke zu kennzeichnen. Setzt man diese drei Funde in Bezug zueinander, treten die Ähnlichkeiten besonders im Schwung der Ausführungen des „P“ der Signaturen und bei „Papillons“ klar hervor. Genauso können für die Strichführung des „S“ Analogien bei den Initialen und den Besitzvermerken bestätigt werden.

Die erfolgte Verifizierung der Initialen „P.S.“ auf den Blättern der Drucke als die Initialen Peter Simons wird durch einen weiteren Fund bestätigt (Abb. 21). Das Blatt dieses Druckes aus der Werkstatt Mariette in Paris nach einer Vorlage von Philippe de Champaigne ist in seiner rechten unteren Ecke mit der Bleistiftsignatur „P. Simon“ gekennzeichnet. Das „P“ wie auch das „S“ stimmen dabei mit dem Schriftbild der Initialen auf den anderen Drucken überein. In dem Schwung und der Ausführung des gesamten Nachnamens sind darüber hinaus direkte Parallelen zu den Signaturen in den Büchern feststellbar.

Die Initialen „P.S.“ auf einigen Drucken aus der Kupferstichsammlung der SUB kennzeichnen demzufolge eine ehemalige Zuordnung zur Kunstsammlung Peter Simons. Mit den Regelungen seines Testaments kann außerdem der Übergang dieser

[24] Ebd., S. 375. Ein Beispiel der Veränderung der Handschrift durch eine Erkrankung wird im Beitrag von Anna Lehmkuhl beschrieben.

so gekennzeichneten Drucke in den Bestand der damaligen Stadtbibliothek auf 1782 festgestellt werden.

Eine weitere Sichtung der Kupferstichsammlung der SUB und mögliche weitere Drucke mit „P.S.“-Initialen könnten diese Zuschreibung weiter ergänzen und das Bild der Sammlung Peter Simons vervollständigen.

Ebenso bietet eine Suche nach den in seinem Testament genannten Münzen einen weiteren Rechercheansatz. Diese Münzsammlung ist vermutlich in die der damaligen Stadtbibliothek integriert und im 19. Jahrhundert an das Museum für Hamburgische Geschichte übergegangen.[25] Dieser Vorgang kann weder im Bibliotheksarchiv noch in den Unterlagen des Museums für Hamburgische Geschichte heute noch nachvollzogen werden.[26]

Peter Simon steht mit seiner umfangreichen Kunstsammlung in einer Reihe mit weiteren Hamburger Persönlichkeiten und bietet einen Einblick in das Kunstsammeln des 18. Jahrhunderts. Mit seinem überlieferten Testament und den vielfältigen dort aufgeführten Sammlungsobjekten, die Simon an die damalige Stadtbibliothek vermacht hatte, kann sein Sammlungsinteresse konkret nun vor allem auch anhand der Kupferstiche analysiert werden.

Literaturverzeichnis

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Bibliotheks-Archiv II, VI Archiv der Stadtbibliothek, Unterordner: VI,4. Schenkungen an die Bibliothek 1750–1790.

Dunz-Wolff, Günter: Kleists Handschrift und ihre Entwicklung. Handschriftanalyse als Datierungsmethodik, in: Allerkamp, Andrea u. a. (Hrsg.): Kleist-Jahrbuch 2018, Stuttgart 2018, S. 167–206.

Gladt, Karl: Deutsche Schriftfibel. Anleitung zur Lektüre der Kurrentschrift des 17.–20. Jahrhunderts, Graz 1976.

Maas, Utz: Schrift und Schreiben. Einige systematische und historische Anmerkungen, in: Ziessow, Karl-Heinz (Hrsg.): Hand-Schrift – Schreib-Werke. Schrift und Schreibkultur im Wandel in regionalen Beispielen des 18. bis 20. Jahrhunderts, Cloppenburg 1991, S. 85–118.

Michel, Lothar: Methoden der Forensischen Schriftuntersuchung, in: Rück, Peter: Methoden der Schriftbeschreibung, Stuttgart 1999, S. 373–386.

Petersen, Christian: Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek. Mit 4 Abbildungen und 5 Tafeln Fac-Similés, Hamburg 1838.

Renz, Ulrike: „... den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen ...“. Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Bielefeld 2004.

Schröder, Hans: Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, Hamburg 1879.

[25] Theise 2014, S. 11.

[26] Nach Mitteilung von Herrn Dr. Wiechert am Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Theise, Antje: Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Wenderholm, Iris (Hrsg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Ausst. Kat. Hamburg (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 6), Petersberg 2014, S. 8–13.

Theise, Antje: Auf den Spuren der Vorbesitzer. Die Kupferstiche der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg.): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017, S. 38–41.

Einer charakteristischen Handschrift auf der Spur

Anna Lehmkuhl

Handschriften sind etwas sehr Persönliches. Sie sind individuell und einzigartig. Ihre unterschiedlichen Charakteristika können dem Leser Auskunft über verschiedene Eigenschaften des Autors liefern. Im Falle der Kupferstichsammlung der SUB Hamburg treten einige Kupferstiche durch ein besonderes Merkmal hervor. Neben den Kennzeichnungen von Willem te Kloot, in der Form der grünen Etiketten etwa,[1] tragen manche Blätter weitere Nummern. Diese wurden handschriftlich in schwarzer Tinte entweder links oben in die Ecke oder mittig unter die Abbildungen gesetzt. Sie zeichnen sich alle durch die besondere Art der Handschrift aus. Denn diese ist sehr unsauber und mit scheinbar zittriger Hand geschrieben worden.[2] So liegt die Vermutung nahe, dass die Nummern demselben Autor zuzuordnen sind. Bei der Beschreibung der vorliegenden Stiche fällt ebenfalls auf, dass viele Nummern heute nur noch ansatzweise zu erkennen sind, da die Blätter teils stark beschnitten wurden und mit ihnen die Ziffern. Damit jedoch diese handschriftlichen Merkmale für die Erforschung der Provenienz genutzt werden können, sollten vorerst folgende Fragen beantwortet werden: Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede haben die Nummern? Lassen sie sich zeitlich eingrenzen und sogar ihre Autorenschaft bestimmen? Und schlussendlich: Liegt den Nummern ein System zugrunde?

Am Anfang der Recherche steht die genaue Betrachtung der Merkmale. So handelt es sich eindeutig um die gleiche Handschrift auf den Blättern, jedoch unterscheiden sich die Nummern durch ihre Lage und Kenntlichkeit. Die Nummern links oben in der Ecke sind höhere Zahlen wie „155“, „150“ oder „207“. Gleichzeitig stehen mittig teils unter, teils auf dem Abdruck der Platte Zahlen von eins bis vier, hier exemplarisch gezeigt an dem ersten Blatt *Die Erschaffung der Eva* aus Lucas van Leydens Serie *Die Geschichte von Adam und Eva* (Abb. 22). Gemein ist ihnen jedoch die zittrige Schrift.

1 Siehe den Beitrag von Amanda Kopp und Laura Vollmers.

2 Zu den Eigenschaften der Handschriften vgl. den Beitrag von Johanna Riek.



Abb. 22: Lucas van Leyden, Die Erschaffung der Eva, Kupferstich, 1529, 163 x 115 mm, SUB.

Auffällig ist außerdem die Art, wie die Zahlen „1“ und „2“ geschrieben wurden. So kennzeichnet sich die „1“ durch einen einfachen, krakeligen Strich und die „2“ ähnelt in ihrer Form stark dem Buchstaben „Z“, sodass sie alleinstehend nicht auf Anhieb als Zahl zu erkennen ist.

Zu wem gehört nun diese besondere Handschrift? Antje Theise stellte die These auf, dass es sich bei der zittrigen Schrift um die Handschrift des Gelehrten und ehemaligen Bibliothekars der damaligen Hamburger Stadtbibliothek Johann Christian Wolf (1689–1770) handelt.[3] Wolfs Biografie war geprägt durch sein enges Verhältnis zu seinem Bruder Johann Christoph Wolf (1683–1739). Beide waren Professoren am Akademischen Gymnasium, Johann Christoph seit 1712 für orientalische Sprachen, Johann Christian seit 1725 für Physik und Poesie. Die Brüder verband zudem ihre Sammelleidenschaft. Und so trugen sie eine große universale Gelehrtenbibliothek zusammen, die ihre vom Polyhistorismus geprägten Forschungs- und Sammelinteressen widerspiegelt. Insbesondere die Sammeltätigkeit von Johann Christoph Wolf, der außerdem Pastor an St. Katharinen war, hinterließ einen bemerkenswerten, bis heute international von der Forschung viel beachteten Bestand an Hebraica und Orientalia. Mit seinem Testament vermachte er der Bibliothek nicht nur die Familiensammlung,[4] sondern legte ebenfalls fest, dass sein jüngerer Bruder lebenslangen Zugriff darauf haben sollte. Mit dem Senatsbeschluss vom 27. Mai 1746, in dem bestätigt wurde, dass das Amt des Bibliothekars mit einer Professur am Akademischen Gymnasium verbunden sein muss, wurde Johann Christian als erster Professorenbibliothekar eingesetzt.[5] In dieser Position stockte Johann Christian Wolf die Sammlung mit dem von seinem Bruder vermachten Vermögen weiter auf.[6] Am Ende sollte die „Wolfsche Bibliothek“ mit über 25 000 Druck- und Handschriften eine der reichsten und wertvollsten Stiftungen sein, die in die Hamburger Stadtbibliothek einging.

Über Johann Christian Wolfs Leben lassen sich im *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller* weitere Informationen finden.[7] So soll er unter einer „schwächlichen Gesundheit“

---

3 Vgl. Theise 2017, S. 38.

4 Die meisten Handschriften und Drucke können heute nicht mehr eindeutig dem einen oder anderen Bruder zugeordnet werden. Daher gibt die SUB bei der Erschließung allgemein die Wolfsche Bibliothek als Provenienz an. Nur bei eindeutiger Zuordnung wird der entsprechende Bruder genannt. Lediglich die hebräischen und orientalischen Handschriften sind sicher aus dem Besitz des Orientalisten Johann Christoph Wolf. Vgl. Horváth 2002, S. 12. Vermutlich schon im 18. Jahrhundert wurde der ursprüngliche Bestand der Johanneumsbibliothek, aus der die Stadtbibliothek hervorging, und der Bestand der Wolfschen Bibliothek mit Etiketten gekennzeichnet, um diese auseinanderzuhalten.

5 Vgl. Kayser 1979, S. 67.

6 Vgl. Horváth 1979, S. 82f. Darüber hinaus führte er die Uffenbach-Wolfsche Autographensammlung weiter und war dafür bekannt, dass er aus Büchern und Gelehrtenbriefen die Porträts und Unterschriften ausschnitt. Die Autografensammlung geht zurück auf die Sammlung des Frankfurter Patriziers Zacharias Conrad von Uffenbach.

7 Vgl. Schröder / Kellinghusen 1883, Bd. 8, Nr. 4485.

gelitten haben, die dazu führte, dass er ab 1766 seine Vorlesungen am Hamburgischen Akademischen Gymnasium einstellen musste. Die Stelle als Bibliothekar behielt er allerdings bis zu seinem Tod 1770. Des Weiteren wird in dem Eintrag auf die *Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek* von Christian Petersen (1802–1872) verwiesen.[8] Christian Petersen war ebenfalls Bibliothekar der Hamburger Stadtbibliothek und ab 1840 unter anderen für die Neuordnung der Bibliothek mit verantwortlich sowie einer der Verfasser des *Lexikons der Hamburgischen Schriftsteller*.[9] In seinem Werk schreibt Petersen ausführlich über das Leben und die Eigenarten von Johann Christian Wolf. Demnach habe es zum Beispiel Uneinigkeiten in der Art der Führung der Bibliothek zwischen Wolf und dem Scholarchat gegeben,[10] sodass ihm häufiger Gehilfen gestellt wurden, die ihn bei der Arbeit unterstützen sollten. Trotz Streitigkeiten zwischen Wolf, seinen Mitarbeitern und Vorgesetzten konnte er aufgrund der Schenkungsbedingung seines Bruders nicht der Bibliothek verwiesen werden.[11] Auch Petersen berichtet vom schlechten Gesundheitszustand Wolfs. Ab 1747 soll ein Zittern seiner Hand bemerkbar gewesen sein und ihm ab 1766 das Schreiben unmöglich gemacht haben. So habe ab 1764 der Gehilfe Professor Schütze „ihm Hand und Feder geliehen".[12]

Welche Bedeutung die Sammlung der Wolf'schen Brüder für die Hamburger Stadtbibliothek hatte, zeigt schließlich ein 1779 im Bibliothekssaal aufgestelltes Kenotaph mit den Porträts der Brüder Wolf und einer von Gottfried Schütze (1719–1784) verfassten Inschrift, in der er die Verdienste des Brüderpaars für die Hansestadt Hamburg hervorhebt.[13] Von dem einstigen Ehrenmal sind nur die Bildnisse erhalten (SUB Gemäldesammlung, Nr. 31 und 5), die heute im Lesesaal der SUB hängen.[14] In seiner Position als Bibliothekar der Stadtbibliothek lag es nahe, dass er die Kupferstiche mit Annotationen versah. Sein schwacher Gesundheitszustand und seine

8 Vgl. Petersen 1838.

9 Vgl. den Beitrag von Amanda Kopp und Laura Vollmers.

10 Bei dem Scholarchat handelt es sich um eine Hamburger Schulaufsichtsbehörde, welche die Oberaufsicht unter anderem über die höheren Schulen – darunter das Hamburgische Akademische Gymnasium – sowie die Stadtbibliothek führte. Vgl. Staatsarchiv Hamburg (StAHH), 361-1 Scholarchat (1566–1885), Verwaltungsgeschichte: https://recherche.staatsarchiv.hamburg.de/ScopeQuery5.2/detail.aspx?Id=1680 [letzter Zugriff: 15.2.2020].

11 Vgl. Kayser 1979, S. 67. Vgl. dazu auch Hofmann 1863, S. 354–355: „Die Behörde befand sich dem freigebigen Wohlthäter der Bibliothek (s. unten), welcher gewissermassen auf die Rechte eines unumschränkten Herrschers Anspruch machte, vermischte was getrennt war oder getrennt werden sollte, aus den Handschriften die weissen Blätter, aus Briefen Namen schnitt, Portraits und andere Kupferstiche den Büchern entnahm, und aus denselben eigene Colletionen bildete, u.s.w., gegenüber in einer nicht angenehmen Stellung."

12 Petersen 1838, S. 137.

13 Vgl. Theise 2019, S. 98; Petersen 1838, S. 74; Kayser 1979, S. 89; Vgl. Klefeker 1768, S. 75, Hess 1787, Bd. 1, S. 393; Petersen 1838, S. 78; Kayser 1979, S. 90.

14 Eine Abbildung in der von Alfred Lichtwark veröffentlichten Publikation *Das Bildnis in Hamburg* (1898, Bd. 1, S. 27) zeigt das Kenotaph im Vestibül des 1840 neu errichteten Bibliotheksgebäudes am Speersort.



Abb. 23: Johann Christoph und Johann Christian Wolf: Sammelhandschrift. SUB Cod. Hist. Litt. 2°43, Detail der ersten Seite, SUB.

zittrige Hand würden die unsaubere Schrift erklären und somit die These von Theise bestätigen. Doch wie ist es möglich, die Handschrift der Kupferstiche als die von Johann Christian Wolf zu identifizieren? Denn ist dies der Fall, wäre die Schlussfolgerung, dass sich die Stiche zu Lebzeiten Wolfs bereits im Besitz der damaligen Stadtbibliothek befunden haben müssen.

Für die Identifizierung bietet es sich an, Schriftstücke zu suchen, bei denen Johann Christian Wolf als Autor bereits bestätigt ist. Als Vergleich kann das Manuskript *cod. Hist. Litt 2°43* (Abb. 23) herangezogen werden. Auf der Einbandseite befindet sich ein handgeschriebener Text in schwarzer Tinte, welcher jedoch aus zwei verschiedenen Federn zu kommen scheint. So ähneln die ersten Zeilen stark der zittrigen Handschrift auf den Kupferstichen, während die untere Schrift ruhiger und kontrollierter geschrieben wurde. In der unteren rechten Ecke der Seite befindet sich zusätzlich eine „Wolf"-Signatur,[15] welche der unsauberen Schrift aus den ersten Zeilen ähnelt. Bei dem Autor scheint es sich folglich um einen der Wolf-Brüder zu handeln. Da jedoch viele der Manuskripte aus dem Besitz Johann Christophs kommen und zudem beide Wolf-Brüder in diesem Fall als Autoren eingetragen sind, ist weiterhin unklar, zu wem die Handschrift gehört. Hierbei kann erneut Petersens *Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek* helfen, denn dieses Werk enthält faksimilierte Handschriften der Bibliothekare

15 Leider ist kein Katalog der Wolf'schen Bibliothek überliefert oder erhalten. Es gab aber offenbar eine systematische Ordnung. Spuren davon befinden sich in den meisten Bänden aus der Sammlung. Dabei handelt es sich um eine Kombination aus Buchstaben und arabischen Ziffern, oft in grüner Tinte geschrieben, von den SUB-MitarbeiterInnen als „Wolfs grüne Signatur" bezeichnet. Vgl. Horváth 2002, S. 12.

Abb. 24: Autografen der Wolf-Brüder aus Christian Petersen, Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek, 1838, Nr. XI & XII, SUB.

und wichtigsten Stifter der Stadtbibliothek (Abb. 24). Darunter befinden sich auch die Handschriften der Wolf-Brüder. Im direkten Vergleich fällt auf, dass die Schrift von Johann Christoph schmaler geschrieben ist, während die von Johann Christian eckiger erscheint. Auch Petersen beschreibt die Unterschiede. So habe der ältere Bruder „eine sehr spitze Handschrift" und „der Jüngere, Johann Christian, eine runde, die mit zunehmendem Alter ein immer stärkeres Zittern zeigt".[16] Mit der Beschreibung Petersens und dem direkten Vergleich anhand des Faksimiles ist es möglich, die Handschrift der ersten Zeilen und der Signatur im Einband des *cod. Hist. Litt 2°43* als die von Johann Christian Wolf zu identifizieren. Bei einer Gegenüberstellung mit den Annotationen auf den Kupferstichen fallen vor allem die markanten Zahlen „1" und „2" auf (Abb. 22 und 26). Denn auch diese wurden im *cod. Hist. Litt 2°43* im gleichen Stil geschrieben. Besonders die z-förmige „2" lässt die Identifikation als Handschrift von Johann Christian Wolf zu. Jedoch fällt auf, dass die Zahlen auf den Stichen sehr viel ungenauer geschrieben wurden als die Zeilen im Manuskript, was auf die fortschreitende Krankheit

16 Vgl. Petersen 1838, S. 71.

zurückzuführen sein kann. Somit kann die Identifizierung der zittrigen Handschrift auf den Kupferstichen als die von Johann Christian Wolf zusätzlich noch einen genaueren Hinweis auf die Provenienz der besagten Blätter liefern. Dank des Wissens über seinen zum Ende seines Lebens schlechter werdenden Gesundheitszustand müssen die Werke in der Zeit von 1747 bis 1764 beschriftet worden sein. Folglich befinden sie sich seit diesem Zeitraum im Eigentum der Hamburger Stadtbibliothek und sind somit dem Grundstock der Kupferstichsammlung der SUB zuzuordnen.[17]

Die ursprüngliche Handschriftensammlung der Stadtbibliothek basiert, wie erwähnt, auf der Stiftung der Wolf'schen Brüder. Dabei ist heute kaum noch zu unterscheiden, welche Werke dem Grundbestand der Bibliothek von Johann Christoph Wolf zuzuordnen sind und welche Teile durch Johann Christian Wolf später ergänzt wurden.[18] Er unterhielt Beziehungen in ganz Europa, über die er kostbare und wissenschaftlich wertvolle Handschriften und Bücher ankaufen konnte. Zu diesen Kontakten gehörte auch der Frankfurter Bürgermeister und Büchersammler Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1742). Bei diesem hatte Johann Christoph Wolf bereits 1732 und 1735 orientalische Handschriften sowie eine wertvolle Briefsammlung erstanden.[19] Für die Provenienz der Kupferstiche ist jedoch von größerem Interesse, dass der jüngere Bruder 1749 von den Erben Uffenbachs 1162 Handschriften erworben hatte.[20] In dieser Zeit war Wolf bereits gesundheitlich eingeschränkt. Da Kupferstiche im 18. Jahrhundert häufig Teil von Bibliothekssammlungen waren, wäre es möglich, dass manche Kupferstiche in dieser Zeit zusammen mit den Handschriften von Uffenbach erworben wurden.[21] Zudem ist bekannt, dass Johann Christian Wolf während seiner Zeit als Bibliothekar eine Neukatalogisierung und im Zuge dessen eine Nummerierung des Bibliotheksbestandes vornahm. Unbekannt ist allerdings, inwieweit diese Katalogisierung auch die Bestände der Kupferstiche betraf. Jedoch könnten die Uffenbach'schen Bestände perspektivisch möglicherweise weiteren Aufschluss über die Herkunft der Kupferstiche geben.[22] Zudem könnten auch weitere Nachforschungen zu anderen bekannten Vorbesitzern des Bibliotheksbestandes, wie Christian Theophil Unger (1671–1719),

---

17 Vgl. Theise 2017, S. 38.

18 Vgl. Anm. 5.

19 Vgl. Kayser 1979, S. 65.

20 Vgl. Ebd., S. 68.

21 Uffenbach selbst berichtet auf seinen *Merkwürdigen Reisen* durch Hamburg: „Wir kaufften etwas Kupferstiche und Handrisse, davon uns schon Herr Rath Hertel, als wir die Bibliothek in Wolfenbüttel sahen, gerühmet hatte, daß sie allhier in der grössten Menge anzutreffen wären." Uffenbach 1753, S. 77.

22 Vgl. Kayser 1979, S. 68; zur Stadtbibliothek Hamburg vgl. Horváth 1979. Im Rahmen weiterer Forschung könnten die Bestände der Spezialsammlung Frankfurt und der Handschriftenabteilung der Goethe-Universität in Frankfurt a. M. untersucht werden. Dort befinden sich 18 Briefbände, welche eine Korrespondenz zwischen Zacharias Uffenbach und Johann Christoph Wolf aus den Jahren 1714 bis 1732 enthalten. Weiterhin soll es in dem Nachlass von Johann Friedrich von Uffenbach ein handschriftliches Verzeichnis geben, in welchem auch



Abb. 25: Maarten de Vos, Olympy Iovis Simulachrum, Kupferstich, 1614, 220 x 260 mm, SUB.

Abraham Hinckelmann (1652–1695), Joachim Morgenweg (1666–1730) und Valentin Löscher (1673–1749) neue Erkenntnisse liefern.[23]

Weiterhin unklar ist allerdings die Frage, ob den Nummern auf den Kupferstichen ein bestimmtes System zugrunde liegt. Der Rektor des Gymnasiums Christianeum in Altona, Gottfried Schütze (1719–1884), bekannte, dass „Wolf eine rohe und ungeordnete Masse in Verwirrung hinterlassen [habe]".[24] Doch scheinen die Blätter aufgrund der Unterscheidung der Platzierung und der Wahl der Nummern einer gewisse Ordnung zu unterliegen. Allerdings gab weder eine Literaturrecherche noch die Untersuchung weiterer Kupfer mit Wolf-Nummern darüber Aufschluss. Da es sich bei den Stichen teilweise um Serien und mehrere Auflagen handelt, könnten die niedrigen Nummern eine interne Ordnung der Serienblätter widerspiegeln oder sich

Abbildungen erwähnt werden. Mein Dank für die Auskunft gilt Raschida Mansour von der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg.

23 Vgl. Horváth 1979, S. 84f.

24 Vgl. Petersen 1838, S. 139.



Abb. 26: Lucas van Leyden, Adam und Eva durch die Schlange verführt, Kupferstich, 1529, 163 x 115 mm, 1529, SUB.

auf den Zustand der Blätter im Besitz der Stadtbibliothek beziehen.[25] So zeigen die Stiche *Die Erschaffung der Eva* und *Adam und Eva durch die Schlange verführt* (Abb. 22 und 26) aus Lucas von Leydens Serie die Nummern 155 und 150 sowie unter der Abbildung eine 2 und 3. In dem Verzeichnis von Bartsch, einem wichtigen Referenzwerk für Grafik aus dem 19. Jahrhundert, wird *Die Erschaffung der Eva* als erstes Blatt der Serie beschrieben, während es sich bei *Adam und Eva durch die Schlange verführt* um das dritte Werk handelt.[26] Bei letzterem würde die Nummerierung der 3 unter der Abbildung mit der Reihenfolge Bartschs übereinstimmen, davon ausgehend, dass es sich um eine interne Serien-Nummerierung handelt. Jedoch wird diese Annahme aufgrund der Nummerierung von *Die Erschaffung der Eva* wieder enttäuscht, denn die Wolf-Nummer stimmt auf diesem Blatt nicht mit der von Bartsch überein. Weiterhin widersprechen auch die höheren Nummern in den Ecken der Blätter dieser Logik, denn zwischen dem ersten und dritten Blatt der Serie liegen fünf Nummern. Somit ist ein Zusammenhang zu der Serie auch in diesem Fall unwahrscheinlich. Der Widerspruch der niedrigeren Nummerierung fällt besonders bei der Serie *Die sieben Weltwunder* nach Maarten de Vos (Abb. 25) auf. Denn in diesem Fall ist die Zählung der Serie Teil des Stiches selbst. Zusätzlich hat Wolf auf allen Blättern bis auf eines die Zahl 1 hinzugefügt. Nur *Pharos*[27] – das sechste Blatt der Reihe – trägt eine „2" als Beschriftung. Demnach ist eine Nummerierung der Serienreihenfolge auszuschließen – auch wenn etwa bei der Serie *Martyrium Apostolorum* nach Jacques Callot[28] Wolfs Nummerierung der Reihenfolge der Blätter entspricht.

Möglich wäre nach diesem Befund immer noch, dass Johann Christian Wolf ein System entwickelt hat, mit dem er auf den Zustand der Stiche hinweist. Da jedoch *Die Erschaffung der Eva*, *Adam und Eva durch die Schlange verführt* sowie *Adam und Eva aus dem Paradiese verjagt* die gleiche Zustandsbeschreibung haben, kann auch diese Theorie zumindest für die untersuchte Serie von Lucas von Leyden negiert werden. Dennoch besteht für die weiteren Blätter die Möglichkeit, dass es sich bei der Nummerierung – meist von eins bis vier – um eine Zustandsangabe handelt.

Auch wenn das Ergänzen der Annotationen zeitlich eingegrenzt und die Blätter damit der ursprünglichen Sammlung der Hamburger Stadtbibliothek zugeordnet werden konnten, sind noch einige Fragen offengeblieben. Denn die vollständige Herkunft der Werke ist bis dato weiter unklar. Doch auch wenn noch nicht umfassend belegt werden kann, wann und wie die Stiche in die Stadtbibliothek gekommen sind, helfen die beschriebenen Provenienzspuren doch, den heutigen Bestand besser zu verstehen. Darüber hinaus könnte eine Vervollständigung der Nummerierungen

25 Siehe Maarten de Vos, Die sieben Weltwunder, 1614, Hamburg, Kupferstichsammlung der SUB, Kupfer 17:1, 3, 5–7.

26 Bartsch VII.339.1 und Bartsch VII.340.3.

27 Kupfer 17:6.

28 Kupfer 289.

durch andere Stiche zusätzliche Hinweise auf deren Systematisierung liefern. Durch die Identifizierung der Schrift können zudem weitere Werke mit ähnlicher Nummerierung auf den Bestand vor 1770 zurückgeführt werden.

Literaturverzeichnis

Bartsch, Adam von: Le Peintre graveur, 21 Bde., Wien 1802–1821.

Hofmann, Friedrich Lorenz: Hamburgische Bibliophilen, Bibliographen und Litterarhistoriker. XIV. Die Brüder Wolf, in: Serapeum 24, Hamburg 1863, S. 321–360.

Horváth, Eva (Bearb.): Bibliotheken und Gelehrte in Hamburg. Ausstellung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg anläßlich ihres 500jährigen Bestehens, Ausst. Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1979.

Horváth, Eva: Einführung, in: Horváth, Eva / Stork, Hans-Walter (Hrsg.): Von Rittern, Bürgern und von Gottes Wort: Volkssprachige Literatur in Handschriften und Drucken aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ausst. Kat. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Schriften aus dem Antiquariat Dr. Jörn Günther, Hamburg Bd. 2), Kiel 2002, S. 9–16.

Kayser, Werner: 500 Jahre wissenschaftliche Bibliothek in Hamburg 1479–1979. Von der Ratsbücherei zur Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg 1979.

Petersen, Christian: Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek, Hamburg 1838.

Schröder, Hans / Kellinghusen, Anton (Hrsg.): Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, 8 Bde., Hamburg 1851–1883.

Theise, Antje: Auf den Spuren der Vorbesitzer. Die Kupferstiche der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg.): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017, S. 38–41.

Dies.: Bildnis Johann Christoph Wolf und Bildnis Johann Christian Wolf, in: Wenderholm, Iris / Posselt-Kuhli, Christina (Hrsg.): Kunstschätze und Wissensdinge. Eine Geschichte der Universität Hamburg in 100 Objekten, Hamburg 2019, Kat. 25 und 26, S. 98–103.

Uffenbach, Zacharias Conrad von: Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland Theil 2, Frankfurt 1753.

pinxit, sculpsit, vendidit

Druckgrafik auf Hamburger Auktionen im 18. Jahrhundert

Felix Krebs

In dem Kupferstich von Johann Martin Bernigeroth wird über der Stadtansicht Hamburgs der Blick in eine Bibliothek gewährt, in der hohe Regale und Konsolen zahlreiche Bücher beherbergen (Abb. 27). Die Darstellung verknüpft die Stadt Hamburg mit einer regen Sammeltätigkeit ihrer BewohnerInnen, die jedoch nicht nur Bücher sammelten, sondern ebenso Gemälde und Druckgrafik zusammentrugen. Das Sammeln von Kunstwerken ist immer auch mit deren Handel verknüpft, sodass im Folgenden weniger die verschiedenen zeitgenössischen Hamburger Sammlungen im Fokus stehen sollen, sondern der Auktionshandel mit Druckgrafik in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird. Dabei bieten 57 in der Bibliothek der Hamburger Kunsthalle überlieferte Auktionskataloge aus dem Zeitraum zwischen 1770 und 1790 die Möglichkeit, einen Einblick in das Hamburger Auktionswesen zu gewinnen.[1] Daneben stehen die auf den Auktionen als Einzelblätter oder in Konvoluten angebotenen Druckgrafiken im Interesse dieses Beitrages.[2]

Von den überlieferten Auktionskatalogen führen insgesamt dreißig Exemplare Druckgrafik in variierendem Umfang auf.[3] Dabei ist die Überlieferungslage für die jeweiligen Jahre höchst unterschiedlich. So liegen für die Jahre 1770–1772, 1780/81, 1783 und 1789/90 keine Kataloge vor, während zwölf Kataloge aus dem Jahr 1778 erhalten sind. Für die übrigen Jahre dokumentieren meist vier bis fünf Kataloge pro Jahr das Auktionswesen in Hamburg. Angesichts der teilweise großen Menge an

---

1 Möglicherweise befinden sich in weiteren Bibliotheken und Archiven innerhalb und außerhalb Hamburgs weitere Kataloge, die für die Untersuchung des Hamburger Auktionsmarktes von Interesse sind und zusätzliche Erkenntnisse liefern könnten.

2 Weiterhin wurden im Rahmen der Auktionen vereinzelt gebundene Werke wie Gesamtwerkausgaben angeboten, die jedoch für diesen Beitrag außer Acht gelassen wurden.

3 Ein Verzeichnis der für diesen Beitrag untersuchten Auktionskataloge findet sich im Anhang.

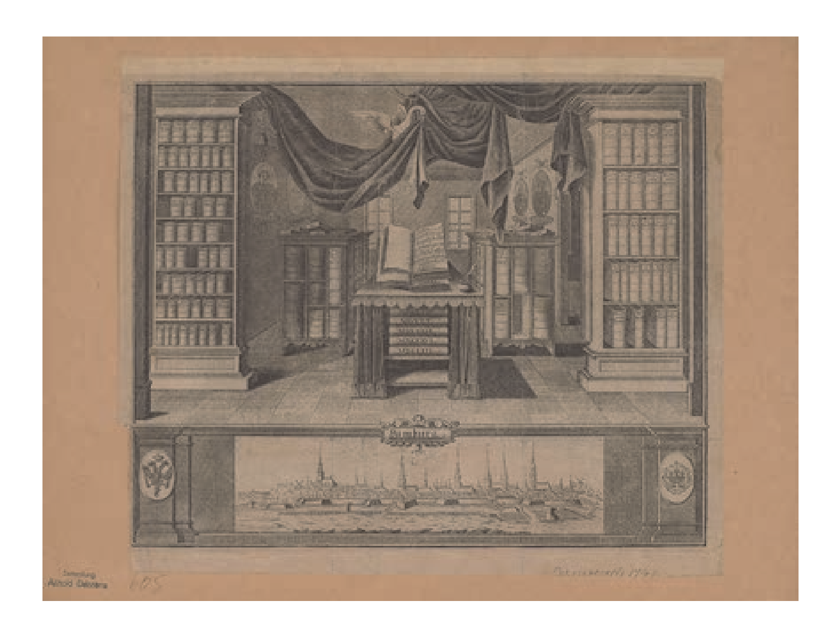


Abb. 27: Johann Martin Bernigeroth, Eine Hamburger Bibliothek mit Stadtansicht, Kupferstich, um 1740, 202 x 250 mm, um 1740, SUB.

überlieferten Katalogen für einzelne Jahre ist davon auszugehen, dass Auktionen deutlich häufiger stattfanden, als es der Überlieferungsstand vermittelt.[4] Dafür spricht ebenso die lange Tradition des Auktionshandels in Hamburg.[5]

Vergleicht man die Titelblätter der Kataloge, fällt auf, dass sie sich sowohl im Aufbau als auch in ihrer Gestaltung in weiten Teilen gleichen (Abb. 28). Zumeist wird eine *Sammlung* oder *Collection* von Kunstwerken vorgestellt, wobei in der Regel *Cabinet-Mahlereyen* an erster Stelle der Auflistung stehen und nationalen Schulen zugeordnet werden. Darauffolgend werden weitere Objektgruppen der Malerei wie *Miniaturen* oder *Wasserfarben-Stücke* benannt. Die Aufzählung der zu versteigernden Objektgruppen schließt in der Regel mit den Gattungen Druckgrafik und Zeichnung, die ebenfalls häufig nationalen Schulen zugeordnet werden. Die Liste ist damit klar hierarchisch organisiert und folgt einerseits der Ordnung nach Gattungen – und zwar von der Malerei bis zur Druckgrafik, das heißt vom Einzelwerk zur vielfach reproduzierten Arbeit. Andererseits orientiert sich die Reihenfolge der künstlerischen

4 Zur Überprüfung dieser Vermutung könnten historische Zeitungen wie der *Hamburgische Correspondent* herangezogen werden.

5 Vgl. Ketelsen 1998, S. 144.

Gattungen aber auch am Material der jeweiligen Kunstwerke. Während *Cabinet-Mahlereyen* üblicherweise in Öl und vorwiegend auf Leinwand, Holz und Kupferplatten gefertigt werden, sind Papier und Pergament die am häufigsten genutzten Träger für Miniaturen und Aquarelle sowie für Druckgrafik und Zeichnungen. Einer Auflistung der in der Auktion enthaltenen künstlerischen Gattungen folgt zumeist das Datum der Auktion sowie der Ort, bevor benannt wird, wer die Auktion durchführt und wann die zu verkaufenden Kunstwerke in Augenschein genommen werden können, was in den meisten Fällen am vorigen Tag der Fall ist. Aus welchem Vorbesitz das Auktionsgut stammt, wird leider nur selten benannt, sodass die Provenienzen der Werke nur unter Zuhilfenahme weiterer Quellen erschlossen werden können. Einige der untersuchten Kataloge enthalten jedoch Annotationen, die vermutlich als Preisangaben gelesen werden können. Daneben finden sich auch teilweise wiederkehrende Namen, die Vermutungen über die KäuferInnen zulassen. Als Ort der Hamburger Auktionen wird in den meisten Fällen der Börsensaal angegeben, wo die zur Auktion gehörenden Objekte ebenfalls besehen werden konnten. Neben der Börse war auch das Eimbecksche Haus in der Kleinen Johannisstraße Ort für Auktionen.[6] Lediglich in zwei Fällen fanden Auktionen von Nachlässen in den Häusern der verstorbenen EigentümerInnen statt, worin sich der Hamburger Auktionsmarkt von jenem in anderen Städten zu unterscheiden scheint.[7]

Der Aufbau des Titelblattes spiegelt sich im inneren Aufbau der Kataloge wider. So werden zuerst die Gemälde, Miniaturen und Aquarelle aufgeführt, bevor die zu versteigernden Druckgrafiken gelistet werden. Die einzelnen Objektgruppen sind in vielen Fällen durch Zwischenüberschriften voneinander getrennt. Während auf den Titelblättern der Kataloge nur selten schmückende Elemente zu finden sind, stehen zu Beginn oder am Ende der Kataloge gelegentlich Ornamente oder kleinere motivische Darstellungen (Abb. 29).

Durchgeführt wurden die Auktionen von unterschiedlichen Maklern, die sowohl einzeln als auch in Zusammenarbeit mit einem oder mehreren weiteren Maklern tätig waren. Von insgesamt 31 durch Kataloge dokumentierten Maklern sind besonders Michael Bostelmann (wirkte um 1760–1777), Peter Hinrich Packischefsky (wirkte um 1787–1800) und Pierre Texier (1716–1791) zu erwähnen, die im Vergleich zu anderen vor allem durch ihre zahlreichen selbstständig durchgeführten Auktionen auffallen.[8] Die Makler finden in den Katalogen jedoch nicht nur als Verkaufende Erwähnung,

6 Nur ein kleiner Teil der analysierten Kataloge verweist auf das Eimbecksche Haus als Ort der Auktion. Neben Verkäufen gepfändeter Objekte, fanden im Eimbeckschen Haus private Auktionen mit Büchern, Kunstwerken und ähnlichem statt. Vgl. Meyer 1868, S. 61.

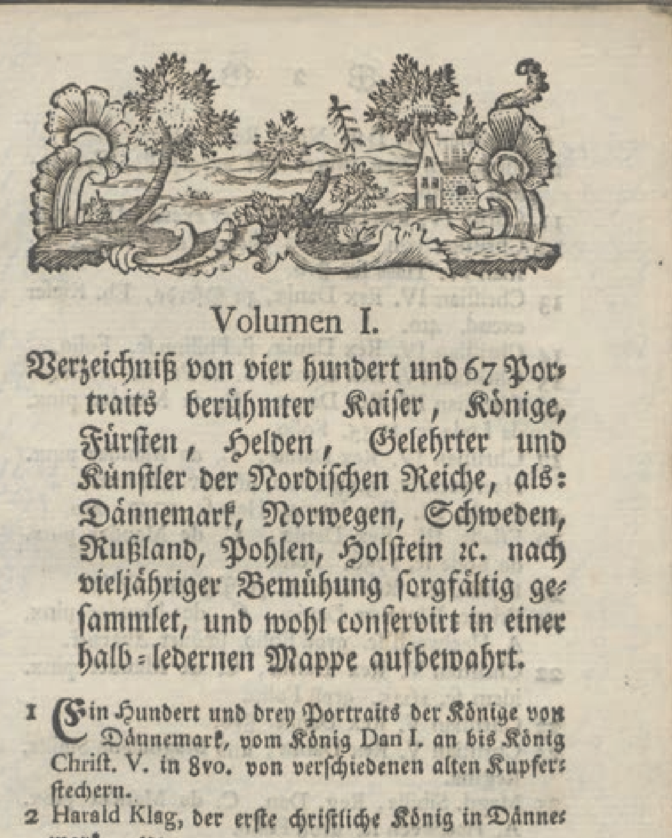
7 Vgl. Ketelsen 1998, S. 146.

8 Gestützt wird diese Beobachtung durch North 2001, S. 55; Ketelsen 1998, S. 146.

CATALOGUS
von einer
auserlesenen Sammlung
Cabinet-Mahlereyen
Miniatur-
und Wasserfarben-Stücken,
eingefaßte Kupferstiche mit Glas, ꝛc. Naturalien,
Insecten in Spiritus, Schnecken, Muscheln, Co-
rallen, Stern-Fische, einheimische und ausländische
ausgestopfte Vögel ohne und mit Kästen, so
mit Rahmen und Glas, unterschiedliche Mine-
ralien, Spath und Quarz-Drusen, ꝛc.
wie auch
marmörne Tisch-Blätter,
welche
Sonnabend vor Weyhnachten, den 21. Dec. 1776
öffentlich auf dem Börsensaal
verkaufet werden sollen
durch den Mackler
Michael Bostelmann.

Gedruckt bey Johann Philipp Christian Reuß.

Abb. 28: Titelblatt zur Auktion in Hamburg am 21.12.1776, Bibliothek Hamburger Kunsthalle.



Volumen I.

Verzeichniß von vier hundert und 67 Portraits berühmter Kaiser, Könige, Fürsten, Helden, Gelehrter und Künstler der Nordischen Reiche, als: Dännemark, Norwegen, Schweden, Rußland, Pohlen, Holstein &c. nach vieljähriger Bemühung sorgfältig gesammlet, und wohl conservirt in einer halb-ledernen Mappe aufbewahrt.

1 Ein Hundert und drey Portraits der Könige von Dännemark, vom König Dan I. an bis König Christ. V. in 8vo. von verschiedenen alten Kupferstechern.
2 Harald Klag, der erste christliche König in Dännemark. 4to.
3 Christian der Andere, G. W. Baurenfeind del. & sc. 4to.
4 Christian den Förste, König von Dännemark, G. W. Baurenfeind del. Haas sc. 4to.
5 Hors, Herzog der Angel-Sachsen, der Anno 449 England eingenommen. 4to.
6 Christian der 3te, König von Dännemark. 8vo.
7 Friedr. II. Dan. Norv. Rex. 4to.
8 Christian IV. Dan. Norv. Rex. 8vo.

A 9 Chri-

Abb. 29: Schmuckelement im Katalog zur Auktion in Hamburg am 19.3.1787, Bibliothek Hamburger Kunsthalle.

sondern werden gelegentlich durch einige Annotationen von BesucherInnen der Auktionen auch als Käufer dokumentiert, sodass ihre Rolle innerhalb des Auktionshandels differenzierter gedacht werden muss als die des Vermittlers zwischen Verkaufenden und KäuferInnen.[9]

Einen detaillierteren Einblick in den Auktionshandel ermöglicht ein Vorwort, das dem Katalog einer von Bostelmann und Packischefsky am 16. und 17. Juni 1778 durchgeführten Auktion vorangestellt ist und von dem Hamburger Sammler Pierre Laporterie († 1793) verfasst wurde. Darin schreibt Laporterie, dass aufgrund des erheblichen Wertverlustes, der bei einer Auktion entstehe, selten moderne Kupferstiche verkauft würden und auch dem Verkauf alter Kupferstiche das Risiko des Verlustgeschäftes anhafte.[10] Daraufhin widmet Laporterie einen Großteil seines Vorwortes der Beschreibung des Bleichens verschmutzter Kupferstiche, wodurch ein altes Blatt „das Ansehen eines neuen bekommen kann"[11].

In einem kurzen Absatz erwähnt Laporterie, dass weniger qualitätvolle Blätter nicht im Katalog aufgelistet werden, sondern vor der eigentlichen Auktion verkauft würden. Was bei dem Autor des Vorwortes beinahe beiläufig Erwähnung findet, ist für die Betrachtung der Einzelblätter im Folgenden unbedingt zu beachten. Aufgrund dieser Tatsache ist nämlich zu vermuten, dass im Rahmen von Auktionen häufiger Druckgrafiken veräußert wurden, ohne dass die dazugehörigen Kataloge dies dokumentieren, da die Qualität der Blätter eine Erwähnung im Katalog nicht rechtfertigte und somit die Gesamtzahl der angebotenen Werke höher eingeschätzt werden kann. Ebenso kann vermutet werden, dass diese weniger qualitätvollen Blätter im freien Verkauf vor oder nach Auktionen veräußert wurden.

Durch die überlieferten Auktionskataloge werden dennoch etwa 10 300 Kupferstiche und Holzschnitte aufgelistet, die im Vergleich zu anderen Objektgruppen wie Ölgemälden nur wenig beschrieben sind. Die häufigsten Angaben sind der Titel des Blattes und die Nachnamen der geistigen UrheberInnen der Darstellungen sowie die ausführenden KupferstecherInnen. Als Titel der verschiedenen Blätter dienen zumeist Kurzbeschreibungen der dargestellten Sujets, was mit dem allgemeinen Fehlen von Werktiteln im heutigen Sinn begründet werden kann. Nur selten sind genaue Maße angeführt, lediglich Angaben zum Papierformat des Blattes lassen sich finden, können aber eine Maßangabe in Zoll, wie es bei Gemälden geschieht, nicht ersetzen.

9 Mit dem Wissen um das Auftreten mancher Makler als Käufer kann in Erwägung gezogen werden, dass die von ihnen erworbenen Objekte auf späteren durch sie veranstalteten Auktionen wieder veräußert werden sollten. Ob die Makler dabei tatsächlich selbstständig kauften oder die Annotationen lediglich als Notiz zu verstehen sind, dass kein Zuschlag erteilt wurde, bleibt ebenfalls offen.

10 Vgl. Bostelmann / Texier 1778, fol. 2r.

11 Ebd., fol. 3r.

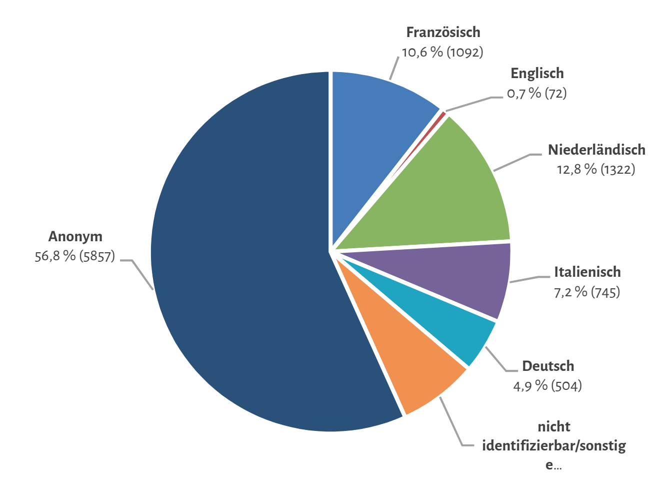


Abb. 30: Anteil künstlerischer Schulen zur Gesamtzahl der Einzelblätter.

Jedoch muss angemerkt werden, dass bei mehr als der Hälfte der aufgeführten Druckgrafiken Angaben teilweise vollständig fehlen, da sie mit anderen Blättern in Konvoluten zusammengefasst versteigert wurden.

Besonders häufig lassen sich Blätter von oder nach niederländischen und französischen KünstlerInnen finden, gefolgt von Blättern nach Werken italienischer und deutscher KünstlerInnen (Abb. 30). Einzelblätter nach britischen UrheberInnen sind am seltensten zu finden. Bei zirka 7 Prozent der dokumentierten Blätter ermöglichen die Angaben keine eindeutige Identifizierung der geistigen UrheberInnen.[12] Innerhalb des untersuchten Zeitraumes steigen die Anteile der in den Katalogen aufgeführten Lose mit Druckgrafiken am Gesamtumfang der Auktionen. Gleichzeitig kann festgestellt werden, dass die Anteile jener Einzelblätter ohne Angaben zu KünstlerInnen und StecherInnen im Laufe der Jahre abnehmen. Offenbar wird Druckgrafik zunehmend nicht mehr ausschließlich durch das dargestellte Sujet charakterisiert, sondern ebenso durch die Verknüpfung von KünstlerInnenpersönlichkeit und

[12] Dies ist zum Beispiel bei sehr häufig vorkommenden Nachnamen der Fall. Die Kategorie „nicht identifizierbar“ fasst weiterhin alle Blätter, deren geistige UrheberInnen nicht im *Allgemeinen Künstlerlexikon* geführt werden sowie solche, bei denen nicht eindeutig auszumachen ist, ob sich die Angaben auf die geistigen UrheberInnen oder die KupferstecherInnen beziehen.

Bild, die als bedeutungsvolle Information bereits vor einer Auktion im Katalog Erwähnung findet.[13] Insgesamt nimmt der Anteil von Grafiken nach niederländischen KünstlerInnen am stärksten zu, womit eine Parallele zur Entwicklung der bürgerlichen Sammlungen in Hamburg gezogen werden kann, die sich ebenfalls zunehmend Werken niederländischer KünstlerInnen zuwenden.[14] Diese Entwicklung spiegelt sich zudem auch in der Struktur der Kupferstichsammlung der SUB wider. Die Anteile von Blättern nach italienischen und englischen KünstlerInnen bleibt relativ stabil oder nimmt zu, was sicher auch mit der allgemein steigenden Menge von Druckgrafiken auf Auktionen zusammenhängt.

Im Bestreben, den Hamburger Auktionshandel umfassender verstehen zu wollen, bilden die Auktionskataloge sicherlich eine der wichtigsten Quellen. Dennoch ist im Hinblick auf den Überlieferungsstand festzuhalten, dass die Auktionstätigkeit in Hamburg in dem untersuchten Zeitraum als umfangreicher eingeschätzt werden muss, als die untersuchten Kataloge dies dokumentieren. Es ist sowohl anzunehmen, dass häufiger Auktionen stattfanden als auch, dass Druckgrafiken in deutlich größerer Menge im Rahmen von Auktionen veräußert wurden. Weitere Quellen wie Nachlassinventare der SammlerInnen stellen damit eine wertvolle Ergänzung zu den Katalogen dar, die es ermöglichen, einen umfangreicheren Blick in das Auktionswesen mit seinen AkteurInnen und Strukturen zu erhalten und Überlieferungslücken zu schließen. Sollen Provenienzen individueller Druckgrafiken erforscht werden, ist zudem zu beachten, dass die Kataloge keine ausreichende Informationen bieten, um einzelne Blätter zu identifizieren und so Verwechslungen mit anderen Exemplaren auszuschließen. Lediglich durch eine Rekonstruktion der Sammlungen mithilfe von Annotationen der KäuferInnen in den Katalogen und Sammlungsinventaren ließen sich Provenienzmerkmale der Sammelnden feststellen, sodass Provenienzen auch einzelner Blätter nachvollziehbar werden können. Dergleichen Provenienzspuren eröffnen darüber hinaus die Möglichkeit, auch die Makler stärker in den Blick zu nehmen – eine Lücke, die das Feld des Auktionsmarktes im 19. Jahrhundert noch schließen könnte.

13 Darin spiegelt sich die Funktion der Kataloge als Informationsmedium zu den jeweiligen Auktionen sowie zum Markt als solchen wider, das von den Maklern an die Sammelnden gegeben wird; vgl. North 2001, S. 62 und North 2002, S. 98.

14 Weiterhin zeigen sich hieran auch die engen ökonomischen wie sozialen Verbindungen zwischen Hamburg und den Niederlanden; vgl. North 2002, S. 92.

Literaturverzeichnis

Bostelmann, Michael / Texier, Pierre: Moderne und Alte Kupferstiche, gebundene und ungebundene Werke, eingefaßte dito in Rahmen unter Glas, und einige Handzeichnungen, Aukt. Kat. Hamburg 16./17.6.1776.

Bostelmann, Michael: Catalogus von einer auserlesenen Sammlung Cabinet-Mahlereyen Miniatur- und Wasserfarben-Stücken, eingefaßte Kupferstiche mit Glas, ec. Naturalien, Insecten in Spiritus, Schnecken, Muscheln, Corallen, Stern-Fische, einheimische und ausländische ausgestopfte Vögel ohne und mit Kästen, so mit Rahmen und Glas, unterschiedliche Mineralien, Spath und Quarz-Drusen, Aukt. Kat. Hamburg 21.12.1776.

Verzeichnis einer ansehnlichen Sammlung vortreflicher Kupferstiche, sowohl Portraits als historischer Stücke, Handzeichnungen und Landcharten, besonders einer möglichst vollständigen Sammlung von Portraits Hamburgischer berühmter Männer, Gelehrten und Künstler, auch Topographischer und Chorographischer Vorstellungen der Stadt hamburg, worunter seltene und äußerst seltene Stücke, wie auch Handzeichnungen, einzig in ihrer Art, befindlich, Elb-Charten und Elb-Prospecte, Aukt. Kat. Hamburg 19.3.1787.

Ketelsen, Thomas: Art Auctions in Germany during the Eighteenth Century, in: North, Michael / Ormrod, David (Hrsg.): Art Markets in Europe, 1400–1800, Aldershot u. a. 1998, S. 143–152.

Meyer, Eduard: Das Eimbecksche Haus in Hamburg, Hamburg 1868.

North, Michael: Kunstsammeln in Hamburg im 18. Jahrhundert, in: Matthes, Olaf / Steinert, Arne (Hrsg.): Museum, Musen, Meer. Jörgen Bracker zum 65. Geburtstag, Hamburg 2001, S. 53–65.

Ders.: Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert. Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in: Ders. (Hrsg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002, S. 85–103.

Anhang: Verzeichnis der eingesehenen Auktionskataloge

Die mit einem * markierten Kataloge enthalten Druckgrafik.

Boy, Nicolas Wilhelm: Verzeichnis einer Sammlung italiänischer und niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 18.12.1773. *

Bostelmann, Michael: Catalogus einer auserlesenen Sammlung holländischer und brabandischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 26.3.1774.

Unb. Makler: Verzeichnis einer kleinen Sammlung von Mineralien, Conchylien, Curiosis, Kunstsachen, und Kupferstichen, Aukt. Kat. Hamburg 20./21.4.1774. *

Bostelmann, Michael: Catalogus einer Sammlung schöner Mahlereyen, worunter einige sehr schöne Cabinet-Stücke von italienischen und niederländischen Meistern, Aukt. Kat. Hamburg 13.8.1774. *

Neumann, Johann Hinrich: Catalogus einer schönen Sammlung auserlesener Cabinet-Mahlereyen, welche mehrentheils von den besten Niederländischen und Italienischen Meistern verfertigt sind, Aukt. Kat. Hamburg 6.10.1774.

Neumann, Johann Hinrich: Catalogus einer Sammlung von Cabinet-Gemählden, wie auch grosser Herren Portraits, nebst verschiedenen Miniatur-Stücken, und einer Parthey Kupferstiche, als Wouverman, D. Tennier und anderer berühmter Meister, wobey auch etliche und siebzig in Glas und Rahme gefaßte Kupferstiche und Vestungs-Plane befindlich, Aukt. Kat. Hamburg 3.11.1774. *

Wedemeyer: Verzeichniß von verschiedenen Silbergeräthe, Argenthaché, Dresdner und andern Porceclaine, […] Manuscripten und Büchern, imgleichen in goldnene Rahmen mit Glas gefaßten Kupferstichen, […], Aukt. Kat. Altona 23.11.1774. *

Bostelmann, Michael: Catalogus einer auserlesenen Sammlung holländischer und italienischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 25.2.1775.

Neumann, Johann Hinrich: Catalogus einer schönen Sammlung auserlesener Cabinet-Mahlereyen und Portraits, Aukt. Kat. Hamburg 12.4.1775.

Plinck, Alexander: Catalogus einer auserlesenen Sammlung von Cabinet-Mahlereyen der berühmtesten Niederländischen und Deutschen Meister, wie eine Parthey Miniatur- und Wasserfarbene Gemählde, Aukt. Kat. Hamburg 8.5.1775.

Goverts / Schröder: Verzeichnis eines Cabinets von Naturalien, Curiosis, Artefactis, wie auch einigen Pretiosis, nebst diversen Schönen Jagd-Gewehren, imgleichen von verschiedenen Pharmaceuticis und einigen Specereyen, wobey auch eine sehr vortreffliche Materia Medica und endlich verschiedene sehr schöne Naturalien-Schrönke befindlich, Aukt. Kat. Hamburg 30.5.1775. *

Toussaint, Ulrich Christoph: Verzeichniß einer kleinen Sammlung von geschlifnen und rohen Edelsteinen worunter sich einige Tourmaline und Weltaugen befinden, Aukt. Kat. Hamburg 21.8.1775.

Bostelmann, Michael / Neumann, Johann Hinrich: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Cabinet-Mahlereyen der besten italienischen, holländischen und Deutschen Meistern, Aukt. Kat. Hamburg 9.9.1775.

Bostelmann, Michael: Catalogus einer Sammlung schöner Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 7.10.1775.

Ders.: Catalogus einer schönen Sammlung mehrentheils Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 18.11.1775.

Ders.: Specification einer Parthey Schwedischen Porcellains und Fayance, Aukt. Kat. Hamburg 23.1.1776.

Ders.: Catalogus einer auserlesenen Sammlung der schönsten Holländischen, Niederländischen und Italienischen Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 15.4.1776. *

Neumann, Johann Hinrich / Köster, Jürgen: Catalogus einer auserlesenen Sammlung der schönsten Holländischen, Niederländischen und Italiänischen Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 21.6.1776.

Bostelmann, Michael / Neumann, Johann Hinrich: Catalogus einer auserlesenen Sammlung der schönsten Holländischen, Niederländischen und Italiänischen Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 28.6.1776.

Bostelmann, Michael: Catalogus einer schönen Sammlung Italiänischer und Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 19.7.1776.

Köster, Jürgen / Lilly, Johann Diederich: Catalogus einer auserlesenen Sammlung der besten Niederländischen, Holländischen und Italiänischen Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 9.11.1776. *

Bostelmann, Michael: Catalogus von einer auserlesenen Sammlung Cabinet-Mahlereyen Miniatur- und Wasserfarben-Stücken, eingefaßte Kupferstiche mit Glas, ec. Naturalien, Insecten in Spiritus, Schnecken, Muscheln, Corallen, Stern-Fische, [...], Aukt. Kat. Hamburg 21.12.1776. *

Horn, Benedix Meno von: Catalogus einer schönen Sammlung Niederländischer und Italienischer Cabinet-Mahlereyen, imgleichen alte niederländische, Französische und Italienische Kupferstiche wie auch in Helfenbein und Holz geschnittene Figuren, Aukt. Kat. Hamburg 21.2.1777. *

Köster, Jürgen: Verzeichniß von Gemählden und Kupferstichen und einigen Kunst-Sachen, Aukt. Kat. Hamburg 26.2.1777. *

Neumann, Johann Hinrich: Catalogus über Mahlereyen verschiedner Meister, Aukt. Kat. Hamburg 11.4.1777.

Schaumann / Wolters jun: Catalogus einer auserlesenen Sammlung der schönsten Holländischen, Niederländischen und Italienischen Cabinet-Mahlereyen, wie auch gefaßte Kupferstiche mit Glas und Rahmen, und einige Kunstsachen, Aukt. Kat. Hamburg 28.3.1778. *

Bostelmann, Michael: Catalogus einer auserlesenen Sammlung der besten Italienischen Cabinet-Mahlereyen, imgleichen eine ditio Collection seltener, nach den größesten Meistern verfertigten Kupferstiche, mithin eine große Collection Special-Prospecte, Land- und See-Charten, auch andere Sachen mehr, Aukt. Kat. Hamburg 11.4.1778. *

Ders.: Catalogus einer schönen Sammlung der besten Italienischen, Französischen und Niederländischen Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 16.5.1778. *

Köster, Hinrich Jürgen: Catalogus einer Sammlung Niederländischer und Deutscher Cabinet-Mahlereyen, imgleichen einige gefaßte und ungefaßte Kupferstiche, Aukt. Kat. Hamburg 21.5.1778. *

Ders.: Catalogus einer sehr auserlesenen Sammlung von Italienischen, Französischen und Niederländischen Cabinet-Mahlerreyen, Aukt. Kat. Hamburg 23.5.1778.

Ders.: Catalogus eines Nachlasses auserlesener Cabinet-Mahlereyen, Kupferstiche unter Glas und Rahm, desgleichen auf Glas gemahlte und mit Rahmen garnirte wie auch eines der schönsten Microscop, Aukt. Kat. Hamburg 30.5.1778. *

Bostelmann, Michael / Texier, Pierre: Moderne und Alte Kupferstiche, gebundene und ungebundene Werke, eingefaßte dito in Rahmen unter Glas, und einige Handzeichnungen, Aukt.Kat. Hamburg 16./17.6.1778. *

Texier, Pierre: Catalogus einer schönen Sammlung Italienischer und Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 11.6.1778.

Hintz, Caspar: Catalogus einer vortreflichen Sammlung Cabinet-Mahlereyen und Kupferstiche, so unter Glas und Rahmen, nebst einigen losen Kupferstichen, Aukt. Kat. Hamburg 21.7.1778. *

Texier, Pierre: Verzeichnis eines mühsam gesammleten Gemählde-Cabinets, Aukt. Kat. Hamburg 29.8.1778.

Köster, Hinrich Jürgen: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Cabinet-Mahlereyen wie auch Kupferstiche, unter Glas und Rahmen, Aukt. Kat. Hamburg 23.10.1778. *

Ders.: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Cabinet-Mahlereyen, einiger Miniatur-Stücke, wie auch Kupferstiche, unter Glas und Rahmen, Aukt. Kat. Hamburg 30.10.1778. *

Reimarus, Johann David / Horn, Benedix Meno von: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Italienischer und Niederländischer Cabinet-Mahlereyen,wie auch Wasserfarben und Miniaturgemählde, imgleichen eine grosse Collection alte und moderne Kupferstiche, worunter viele berühmte Männer-Portraits, Aukt. Kat. Hamburg 5./6.3.1779. *

Köster, Hinrich Jürgen: Catalogus einer auserlesenen Samlung Kupferstiche so von Italiänischen, Französischen, Englischen, Niederländischen und Deutschen Künstlern verfertigt worden, Aukt. Kat. Hamburg 12.3.1779. *

Hoorn, Meno von: Specification einer schönen Sammlung mehrentheils Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Wasserfarben und Miniatur-Gemählde, Aukt. Kat. Hamburg 8.5.1779. *

Köster, Hinrich Jürgen: Catalogus einer vortreflichen Sammlung Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 21.8.1782. *

Deneken / Hagedorn: Nachlaß theils Italienischer, Französischer, Niederländischer und Deutscher Cabinet-Gemählde, welche mit vieler Kenntniß gesammlet worden, wobey einige auf Glas ganz seltene, wir auch feine Migniatur-Stücke und Kupferstiche, Aukt. Kat. Hamburg 13.8.1784. *

Texier, Pierre / Brandt, J. W. / von der Meden: Catalogus einer ansehnlichen Sammlung Niederländischer und Italiänischer Cabinet-Mahlereyen, nebst einigen Kunst-Sachen von Bernstein, Elfenbein, Aukt. Kat. Hamburg 22.4.1785.

Bostelmann, Michael / Reimarus, Johann David / Texier, Pierre: Catalogus einer ansehnlichen Sammlung Englischer und Französischer Kupferstiche, Aukt. Kat. Hamburg 23.4.1785. *

Bostelmann, Michael: Catalogus einer großen und schönen Sammlung Französischer, Italienischer und Niederländischer Kupferstiche, Historische und Academische Zeichnungen, wie auch einige schöne Gemählde, Aukt. Kat. Hamburg 7./8.7.1785. *

Ders.: Catalogus einer schönen Sammlung Niederländischer und Italiänischer Cabinet-Mahlereyen, desgleichen eine Collection mit französischen auch englischen Kupferstichen, Aukt. Kat. Hamburg 3.12.1785. *

Köster, Hinrich Jürgen: Catalogus einer schönen Sammlung mehrentheils Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, und diversere Silberzeug, Aukt. Kat. Hamburg 21.12.1785.

Bostelmann, Michael / Texier, Pierre: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Italienischer und Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 20.4.1786. *

Dies.: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Italienischer, Niederländischer und Französischer Cabinet-Mahlerey, Aukt. Kat. Hamburg 6.10.1786. *

Hennigk / Packischefsky, Peter Hinrich: Verzeichniß einer schönen Sammlung Kupferstiche, theils in Rahmen unter Glas und theils in Heften gefaßt, imgleichen etlicher Landcharten, Kunstsachen, Aukt. Kat. Hamburg 11.10.1786. *

Reimarus, Johann David / Texier, Pierre: Catalogue raisonné oder: erklärendes Verzeichniß einer ansehnlichen Sammlung aufrichtiger und conditionirter Italienischer und Niederländischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 11.11.1786.

Unb. Makler: Verzeichnis einer ansehnlichen Sammlung vortrefflicher Kupferstiche, sowohl Portraits als historische Stücke, Handzeichnungen und Landcharten, besonders einer möglichst vollständigen Sammlung von Portraits Hamburgischer berühmter Männer, Gelehrter und Künstler[...], Aukt. Kat. Hamburg 19.3.1787. *

Hennigk / Packischefsky, Peter Hinrich: Verzeichniß einer vortreflichen aus Oelfarben bestehenden Gemähldesammlung imgleichen ausserordentlich schöne schwarze und couleurte, unter Glas und Rahmen gefaßte Kupferstiche wie auch Zeichnungen und einige kleine Naturaliencabinette, Aukt. Kat. Hamburg 3./4.4.1787. *

Texier, Pierre: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Holländischer und Niederländischer, … Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 19.4.1787. *

Texier, Pierre / Bostelmann, Michael: Catalogus einer auserlesenen Sammlung Italienischer, Niederländischer und Französischer Cabinet-Mahlereyen, Aukt. Kat. Hamburg 6.10.1787.

Reimarus, Johann David: Verzeichniß einer schönen Gemählde-Sammlung, imgleichen Wasserfarben-Stücke; uneingefaßte Kupferstiche und Handzeichnungen, verschiedene der Kunst betreffende Bücher; alte in Gips abgegoßne Antiquen und Portraits, einige Kunst-Sachen und Naturalien u. wie auch Optische Sachen und Mathematische Instrumente, Aukt. Kat. Hamburg 21.8.1788. *

Texier, Pierre: Verzeichniß einer vortreflichen Kupferstich-Sammlung, wobey besonders seltene Sücke sich befinden, alle unter Glas mit Rahmen; nebst einem Anhang von Cabinet-Gemählden, Aukt. Kat. Hamburg 13.12.1788. *

Von Kunstkammern, Kupferstichen und Handbüchern

Das Sammeln von Dürer- und Cranachgrafik um 1800 am Beispiel von J. G. Mönckeberg

Alina Hofmann und Svenja Weikinnis

Ein Blick auf das Testament des Hamburger Juristen Peter Simon verrät, dass er nicht nur Münzen, Bücher und Druckgrafik sammelte, sondern etwa auch Schmetterlinge („Papillons“).[1] Was Simon damit für das frühe 18. Jahrhundert exemplarisch vorführte, wurde von Johann Georg Mönckeberg (1766–1842), Jurist und Senator, um 1800 in abgewandelter Manier repräsentiert (Abb. 31). Wenn Simons Interesse darin lag, eine universale Wissenssammlung aufzubauen, vertrat Mönckeberg den Sammlertypus, der künstlerische und wissenschaftliche Objekte trennt und eher auf Auswahl denn auf Vollständigkeit setzt – und damit den zeitgenössischen Idealen um 1800 folgt.

Die Kompilation von Objekten aus dem naturgeschichtlichen, astronomischen, geologischen und künstlerischen Bereich entspricht dem „Kunstkammer-Ideal des 16. und 17. Jahrhunderts als einer ‚begehbaren Enzyklopädie‘“.[2] Paradigmatisch führen dies Gemälde frühneuzeitlicher Kunstkammern vor Augen, in denen Barockgemälde, Muschelkästen und Prunkgefäße die Kabinettzimmer regelrecht zu überwuchern scheinen. Personifikationen der *Pictura* (der Malerei), begleitet von der Musik und Poesie, finden hier häufig ebenso ihren Platz – nicht zuletzt, um auf die unterschiedlichen Sinnesreize von Kuriositätenkabinetten zu verweisen. Auch interessierte Galeriebesucher treten auf, die rege über diverse Stücke zu diskutieren scheinen. Dem Betrachter wird zudem in Nahsicht meist eine Auswahl von Sammlungsstücken präsentiert, darunter nicht selten auch Kupferstiche. Dies mag erstaunen,

1 Zur aufschlussreichen Buchstabenform des „P“ vgl. den Beitrag von Johanna Riek.

2 Renz 2001, S. 14.

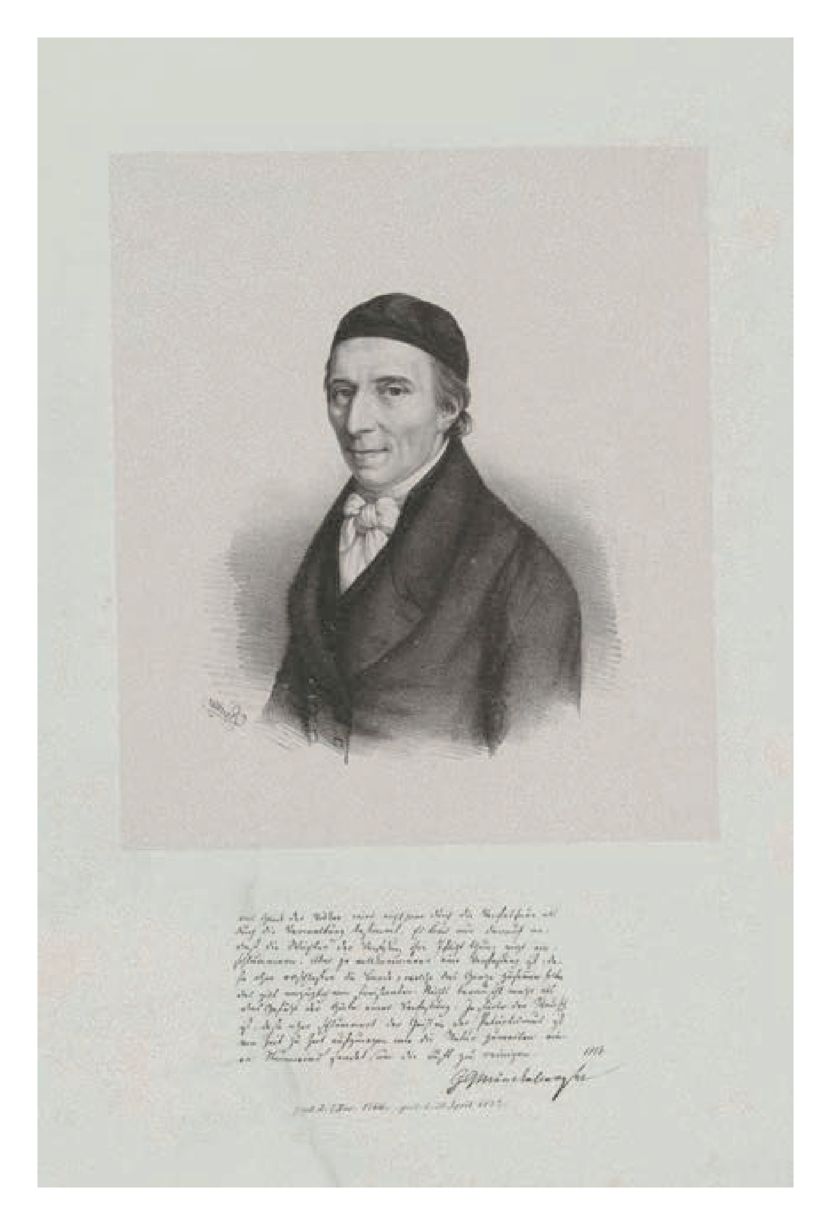


Abb. 31: Otto Speckter, Bildnis Johann Georg Mönckeberg, Lithografie, 1842, 260 x 220 mm, SUB.

angesichts des Primats der Malerei sowohl in den Galeriestücken als auch in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, beginnend mit Vasari, in der die Druckgrafik eher als *arte minore*, als Reproduktion der hierarchisch höher anzusetzenden Malerei, gilt.[3] Doch entsprach die Theorie nicht immer den zeittypischen Praktiken: Druckgrafiken von berühmten Künstlern wie Dürer, Rubens oder Rembrandt wurden als genuine Bilderfindungen angesehen und vermochten es auch dank ihrer günstigen Herstellung und Reproduzierbarkeit, eine breite Sammlerschicht anzusprechen und bereits Zeitgenossen wie Erasmus von Rotterdam von ihrem Wert zu überzeugen.[4]

Der Aufbau eines Mikrokosmos als Abbild des Makrokosmos änderte sich laut Renz gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[5] Ein abgewandeltes Sammelkonzept trat nun zutage und Mönckeberg folgte diesem: Bürgerliche Privatsammler spezialisierten sich zunehmend und konzentrierten sich vermehrt entweder auf Gemälde und Kupferstiche oder bauen „Privat-Naturalienkabinette" auf, die Objekte wie Schmetterlinge, Muscheln oder Mineralien umfassen. Mönckeberg ist der ersten Variation zuzuordnen, wobei er die zu sammelnde Druckgrafik größtenteils in Büchern zu finden scheint. So besuchte er bereits als junger Student regelmäßig Bücherauktionen,[6] die häufig und tagelang stattfanden, wie in seinem Tagebuch nachzulesen ist: Bei einem seiner Besuche bemerkte der junge Sammler, dass es „allgemein Sitte [sei], daß die von Privatleuten nachgelassenen Büchersammlungen, wenn sie nicht der Familie erhalten blieben, in Auction verkauft wurden"[7]. Auch etwa ein Drittel der Mönckeberg-Sammlung wurde 1843 versteigert und gelangte in den Besitz der damaligen Hamburger Stadtbibliothek. Mit Blick auf den Auktionskatalog fällt eine erstaunliche Vielzahl an Druckgrafik auf, die Albrecht Dürer oder Lucas Cranach zuzuordnen ist. Dies führt zu der Frage, nach welchen Kriterien eine Sammlung um 1800 überhaupt aufgebaut wird. Welchen Stellenwert nimmt Druckgrafik im Allgemeinen und von Dürer und Cranach im Besonderen in den Sammlungen der Zeit ein?

Um diesen Fragen näherzukommen, lohnt ein Blick auf die zahlreichen Anweisungen, die dem Sammlerpublikum in der zeitgenössischen Handbuchliteratur gegeben wurden. 1775 plädierte Johann Georg Sulzer noch für das enzyklopädische Ideal, dem auch Peter Simon folgte:

---

3 Brakensiek 2003, S. 483; vgl. ebd., S. 485–501 für einen Abriss der Umbewertung des künstlerischen Werts von Kupferstichen seit Beginn des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts, der an dieser Stelle aus Platzgründen unerwähnt bleiben muss.

4 Vgl. Erasmus (Ed. Kramer) 1978, S. 68–69: „Aber Apelles nahm die Hilfe von Farben, wenn auch nur von wenigen und unaufdringlichen, in Anspruch; was aber drückt Dürer, der auch sonst bewundernswert ist, nicht alles in einfarbigen Darstellungen, also mit schwarzen Strichen, aus?"

5 Renz, S. 11.

6 Ein Format des Kunstvertriebs, welches Felix Krebs in seinem Beitrag weiter untersucht.

7 Mönckeberg 1885, S. 26.

> Vor allen Dingen wünschte ich, daß einer von den geschicktesten Kupfer-Stechern sich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer solchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunst, nach den verschiedenen merkbaren Stufen, durch welche sie zur Vollkommenheit gestiegen ist, sehen könnte.[8]

Eine solche möglichst umfassende Rekonstruktion der *Kunstgeschichte* in Sammelalben wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugunsten einer Ordnung nach besonders gutem oder *wahrem* Geschmack abgelöst.[9] Johann Caspar Füßlin beschreibt dieses Sammelkonzept in seinem im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Handbuch *Raisonierendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*[10] und verurteilt ein eifriges Sammeln nach reiner Vollständigkeit:

> Man kann allerdings aus verschiedenen Absichten Sammlungen von schönen Kupferstichen anlegen: Der eine sammelt, weil er alles liebt, was zur Pracht dient, und er damit ein Zimmer schön ausmeublieren kann; ein anderer, weil er durch eine weitläufige und kostbare Sammlung sich das Ansehen und den Ruhm eines Kenners und Beschützers der Künste verschaffen will; noch ein anderer zu seinem Zeitvertreib und zu seinem Vergnügen; die wenigern vernünftigern endlich, ihre Einsichten daraus zu bereichern, ihren Geschmack zu üben und zu bilden, über das Genie der Künstler und die Abwechselungen der Kunst in verschiedenen Gegenden und Zeitaltern Betrachtungen anzustellen, sich den Abgang schöner Gemälde zu ersetzten u.s.s.[11]

Der Vergleich der „Abwechselungen der Kunst in verschiedenen Gegenden“, also eine Ordnung nach nationalen Schulen, ist es auch, der sich im Hamburger Bestandskatalog der heutigen Staats- und Universitätsbibliothek nach Willem te Kloot widerspiegelt. Te Kloot legte seinen Katalog im Jahre 1840 an, also zwei Jahre vor der Mönckeberg-Auktion, durch die schließlich zahlreich Dürer- und Cranachgrafik in

8 Sulzer 1775, S. 97.

9 Vgl. Brakensiek 2003, S. 466f. Geschmack und Kennerschaft blieben darüber hinaus stets auch an kunstgeschichtliche Kategorien gebunden. Dass Geschmack und Moral aufeinander zu beziehen sind, fußt auf den Diskursen des 18. Jahrhunderts: Eine Grafiksammlung wird als „Ort der sittlichen Bildung“ angesehen (vgl. Brakensiek 2003, S. 475), wie auch Joseph Heller 1823 noch betont: „Die Verbreitung des guten Geschmacks wird sehr durch die Kupferstiche befördert und dem schlechten ein Damm gesetzt.“ (Heller 1823, Bd. 1, S. 3).

10 Ein Werk, dessen erster Teil als Paraphrase des *An Essay upon Prints* von William Gilpins gilt und dessen Leitsätze durch Füßlin einem deutschen Publikum zugänglich gemacht wurden. Füßlins Werk ist zudem als erstes in deutscher Sprache erschienenes Buch über das Grafiksammeln überhaupt einzuordnen, vgl. Brakensiek 2003, S. 470f.

11 Vgl. Füßlin 1771, S. 5f.

den Bibliotheksbestand kam. Der Katalog ist in seiner groben Struktur nach nationalen Schulen eingeteilt, im Detail alphabetisch nach den jeweiligen Malern mit zusätzlichen Verzeichnissen der Kupferstecher.[12]

Dürer und Cranach als deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts wurden im 19. Jahrhundert als Vertreter der sogenannten altdeutschen Kunst gehandelt. Sie wurden zu „Denkmäler[n] der vaterländischen Vergangenheit“ stilisiert, welche sie zu illustrieren vermögen.[13] Die druckgrafische Sammlung eines bürgerlichen Sammlers sollte demnach auch didaktisch wirken; sie sollte den (nationalen) kunsthistorischen Kanon repräsentieren und als ideales Lehrwerk dienen, über das rege diskutiert wurde.[14] Als Denkmäler erhalten die Kunstwerke zudem eine „quasi religiöse Funktion“, sie werden zu „einem Medium von Sinnreflexion und Sinnpräsentation“[15]. In Mönckebergs Tagebuch lässt sich am 13. März 1783 ein Eintrag finden, der ebenjene Präsentationsweise beschreibt: „Kriegte Billet vom jungen Schwabe, mit Ersuchen sein Gemäldekabinet zu besehen, weil es die Woche sollte nach Holland verschifft werden.“[16] Bilderkabinette waren also nicht nur im 17. Jahrhundert eine beliebte Form der Präsentation privater Kunstsammlungen. Die Wände der bürgerlichen Wohnstube um 1800 zierten nicht mehr nur Gemälde oder Tapisserien.[17] Auch das druckgrafische Medium hat sich von der Aufbewahrung im Sammelband oder in Schubladen zu einem eigenständigen und präsentationswürdigen Kunstobjekt emanzipiert.[18]

12 Von dieser damals üblichen Systematik auf eine Hierarchisierung zwischen Malerei und Druckgrafik und damit auf den jeweiligen medialen Stellenwert zu schließen, dürfte hier jedoch eher fehl am Platz sein. Vielmehr wurde die Druckgrafik nach malerischen Schulen geordnet, da sie nach der Wiedergabe des Originalwerks beurteilt wurde. Zwar könne die Hamburger Sammlung dem Anspruch auf Vollständigkeit nicht gerecht werden (vgl. Theise 2014, S. 8), was jedoch ablesbar bleibt, ist der Stellenwert einzelner Künstler und der Geschmack der Zeit, der durch die Anzahl der jeweiligen Blätter erkennbar wird.

13 Von Holst 1934, S. 30f. Von Holst kann hier als typischer Rezipient seiner Zeit gelten. Im 20. Jahrhundert wurde die Funktion des „vaterländischen Denkmals“ vor allem von Rembrandt und weniger von Dürer und Cranach eingenommen. Rembrandts Arbeiten wurden begeistert gesammelt, sodass Brakensiek von einer „modischen Beliebtheit“ spricht, vgl. Brakensiek 2003, S. 467.

14 Vgl. Renz 2001, S. 182.

15 Ebd., S. 181.

16 Mönckeberg 1885, S. 26.

17 Eine Tendenz des 19. Jahrhunderts ist es zudem, weniger räumlich abgetrennte Bilderkabinette zu erbauen und stattdessen die Kunstwerke in den gesamten Wohnbereich zu integrieren. Aus diesem Anlass erscheint beispielsweise 1871 das Handbuch *Die Kunst im Hause*, welches insbesondere die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts als Wandschmuck empfiehlt, vgl. Renz 2001, S. 187–189.

18 Vgl. Anonym 1792, S. 259. Damit einher geht eine veränderte Wertschätzung der Druckgrafik, vgl. hierzu den Beitrag von Felix Krebs. Interessant ist auch Brakensieks Bemerkung, dass sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts der Berufsstand des Grafikvertreters herausbildete, der seine Ware auch bei Hausbesuchen in den bürgerlichen Häusern feilbot, vgl. Brakensiek 2003, S. 479.

Ausgehend von dieser kontextualisierenden Analyse soll der Blick im Weiteren auf ein konkretes Erwerbungsbeispiel von Dürer- und Cranach-Grafik durch die Hamburger Stadtbibliothek gerichtet werden.

„2468 – Eine Mappe mit Kupferstichen und Holzschnitten …“[19]

Simson, der einen Löwen bezwingt, vier Pferde und Szenen aus dem Leben von Jesus und Maria[20] – die Motive der betrachteten Auswahl von druckgrafischen Blättern, die Ausgangspunkt dieser Analyse sind, sind recht verschieden. Wegen der ähnlichen Aufbereitung und Präsentation der Grafiken legen sie die Vermutung nahe, dass sie einst aus einer gemeinsamen Quelle in die Sammlung der Bibliothek gekommen sind.

Wie bei den zwei Kupferstichen *Das große weiße Pferd* (Abb. 32) sind auch die weiteren Blätter zu ihrer Erhaltung teilweise oder vollständig kaschiert und wurden eng am Plattenrand beschnitten. An je zwei Ecken sind sie auf gelblichen oder cremefarbenen Untersatzbögen montiert. Oben in der Mitte der Bögen wurden sie mit Signaturen der Stadtbibliothek auf grünem Etikett und verso mit ihrem Stempel versehen.[21] Unterhalb der Grafiken sind sie in kursiver Schreibschrift mit dunkler Tinte beschriftet. Nach ähnlichem Schema ist mittig der Titel abzulesen, an den Ecken stehen die Nummern der Referenzwerke von Bartsch und Heller, teilweise ist auch der Name des Künstlers ergänzt.[22] Konkrete Hinweise auf die Provenienz der Druckgrafiken, wie Namen, Zeichen oder Initialen sind nicht vorhanden.[23]

Einen entscheidenden Ansatz für weitere Recherchen lieferten die Forschungen von Antje Theise mit dem Verweis auf Johann Georg Mönckeberg.[24] Dessen Nachlass aus einer Vielzahl von wertvollen Büchern und Druckgrafiken wurde im April 1843 von dem Auktionator Peter Simon Brödermann (1775–1849) öffentlich versteigert. In Vorbereitung auf die Auktion wurde ein Katalog gedruckt, von dem sowohl im Staatsarchiv Hamburg als auch in der SUB jeweils noch ein Exemplar zu finden ist.

---

19 Brödermann 1843, S. 100.

20 Kupfer 702, Kupfer 667, Kupfer 713:1–3 und Kupfer 471.

21 Zu den Etiketten und den Stempeln der Zeit bis 1919 vgl. den Beitrag Kopp / Vollmers.

22 Zu den Verzeichnissen von Druckgrafiken im *Peintre Graveur* von Bartsch und den Zusätzen von Joseph Heller ebd. Weitere Beschriftungen mit Bleistift und in moderner Schreibschrift befinden sich recto mit der heutigen Signatur der SUB sowie verso auf den Druckgrafiken, die ebenfalls die Hinweise auf Bartsch und Heller wiedergeben.

23 In der Kupferstichsammlung der SUB fehlen im Allgemeinen eindeutige Hinweise auf die Vorbesitzer; vgl. Theise 2014, S. 10.

24 Vgl. Theise 2017, S. 39.

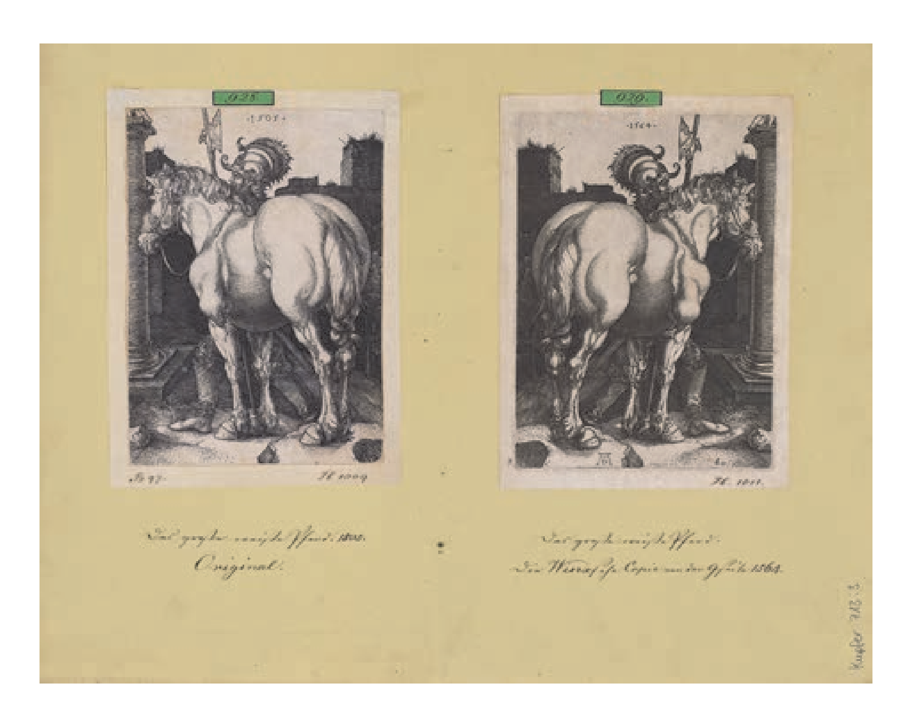


Abb. 32: l: (Original) Albrecht Dürer, Das große weiße Pferd, Kupferstich, 1505, 165 x 117 mm, r: (Reverskopie) Johan Wierix, Kupferstich, 1564, 165 x 120 mm, SUB.

Im Vorbericht des Katalogs erläutert der Verfasser C. Schwormstädt, dass das Verzeichnis der Bücher „größtentheils von dem wohlseligen Besitzer selbst entworfen“ wurde.[25] Aufgrund des beträchtlichen Umfangs verwundert es nicht, dass „der Inhalt einiger Convolute und zusammengebundenen Schriften [...] nicht in Extenso aufgeführt“ ist. Schwormstädt bot daher an, die Objekte bei sich einzusehen; dieses Vorgehen erschwert heute die eindeutige Bestimmung. Das Exemplar der SUB weist handschriftliche Markierungen und Notizen neben einigen Positionen der versteigerten Sammlung auf, teils sind sie verblasst und schwer leserlich; es gibt auch Vermerke zu rezenten Signaturen, die die Bücher im Bestand der SUB identifizieren.[26]

Das Staatsarchiv beherbergt einen nennenswerten Bestand von Archivalien, die die bedeutende Hamburger Familie Mönckeberg in den Jahren 1769 bis 1939 betreffen. In den *Aufzeichnungen über Kapital, Einnahmen und Ausgaben,* 1795 bis 1841 von

25 Brödermann 1843, Vorbericht.

26 Die tatsächliche Übereinstimmung der Exemplare bleibt zu hinterfragen, da anhand der Bücher selbst keine Rückschlüsse gezogen werden können, wann und von wem sie angekauft wurden.

J. G. Mönckeberg finden sich keine Hinweise auf seine Sammlung von Druckgrafiken.[27] Zu den Archivalien über die Regulierung seines Nachlasses gehören beispielsweise sein Testament, in dem er Schwormstädt mit der Erstellung des Katalogs beauftragt sowie eine Kostenabrechnung Brödermanns nach der Bücherauktion an die Erben.[28] An anderer Stelle sind Erträge von 7693,10 Mark Banco[29] für die Veräußerung der Bibliothek angegeben.[30] Eine Vorstellung von den Nachlassverhandlungen gibt ein Rundschreiben der Erben auf eine Anfrage der Stadtbibliothek, vertreten durch den Senator Christian Nikolaus Pehmöller (1769–1845): Sie beraten über Pehmöllers Wunsch, einen Teil der Sammlung – unter anderem die Hamburgensien – vor der Auktion unter der Hand anzukaufen und wenn ja, zu welchem Preis.[31]

A. Mönckeberg[32] befürchtete, dass es „dem Verkauf der übrigen Bücher schaden kann, wenn das Beste vorher" herausgesucht würde, deshalb seien nur der Verkauf von ganzen Fächern „in Bausch und Bogen" zu befürworten. Dr. Ebeling[33] stimmte dem zu, da für ihn „der Wert als Sammlung [...] beim Verkauf im Einzelnen verloren" ginge, dennoch würde er den Verkauf unter der Hand vorziehen, „zumal dabei die Auktionskosten gespart werden" würden. Ein endgültiges Ergebnis ist aus der Korrespondenz zwar nicht ablesbar, allerdings scheint die Familie nicht unter der Hand an die Stadtbibliothek verkauft zu haben, und auch die Hamburgensien wurden an einen anderen Käufer gegeben.[34] Als Grund kann nur vermutet werden, dass das Angebot der Stadtbibliothek für die Hamburgensien bei den Vorverhandlungen sowie bei der Auktion nicht hoch genug gewesen ist. Schließlich umfassen die angekauften Positionen 1 bis 2745 Bücher zu den Fächern Geschichte, Kirchengeschichte sowie den Bestand zu alten Drucken, Holzschnitten und Kunst. Am Auktionskatalog lassen sich Mönckebergs breitgefächerte Neigungen erkennen, aber auch, dass er hauptsächlich deutsche und niederländische Künstler gesammelt hat. Dazu passend finden sich im Katalog Bücher wie Johannes Hellers *Geschichte der Holzschneidekunst* von 1823 und die *Historisch-kritische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des L. Cranach* von 1761.[35]

---

27 Staatsarchiv Hamburg (StAHH) 622-1/68_4a: Aufzeichnungen von und für Johann Georg Mönckeberg, 1783–1841.

28 StAHH 622-1/68_6: Regulierung des Nachlasses von Johann Georg Mönckeberg, durchgeführt von Lic. Georg Mönckeberg, 1842–1854, Bl. 31.

29 Die Hamburger Rechnungswährung vom 17. bis 19. Jahrhundert.

30 Ebd., Bl. 42.

31 StAHH 622-1/68_6. Bl. 99–100.

32 Bei A. Mönckeberg könnte es sich um Amalie Prale (1806–1904) handeln, die mit Dr. med. Franz Mönckeberg (1800–1833) verheiratet war; StAHH 622-1/68_6, Bl. 99r und 100r.

33 Mit Dr. Ebeling könnte der Jurist Johann Christian Levin Ebeling (geb. 1788) gemeint sein; StAHH 622-1/68_6, Bl. 100r.

34 Im Auktionskatalog aufgeführt ab Nr. 6327, gehören sie nicht zu den angekauften ersten 2745 Positionen.

35 Brödermann 1843, S. 114, Nr. 2725 und 2708; beide Exemplare sind scheinbar nicht mehr in der SUB vorhanden.

Der Versuch, durch die mitunter detaillierten Angaben des Nachlasskatalogs Bücher im heutigen Bestand zu identifizieren, lieferte eine Reihe von Exemplaren, die nach Hinweisen durchgesehen werden konnten. Dazu gehörten auch die Bände *A. Dureri pictoris et architecti* [...] von 1535 und ein [...] *Todten-Tanz* mit Versen und 61 Kupferstichen von 1759.[36] Keines der betrachteten Bücher wies jedoch Provenienzmerkmale auf, die auf Mönckeberg verweisen – zumeist enthalten sie sogar Wappen oder Exlibris anderer Sammler.[37]

Weitere Erkenntnisse könnte der Vergleich von Aufbereitung und Präsentation anderer Druckgrafiken der Kupferstichsammlung aus der deutschen und niederländischen Schule erbringen. Im Auktionskatalog sind Werke von Dürer, Cranach und „anderen Meistern" gelistet, als Mappe, als Einzelblätter und als „Rolle mit 172 aufgeklebten Blättern".[38] Theise vermutet dahinter die Drucke von Dürer und Cranach mit den Signaturen Kupfer 700 und 713 bis 722.[39] Diese sind auf vergleichbare Weise zu den ausgewählten Blättern aufbereitet. Bemerkenswert ist die Reihe aus zwölf Kupferstichen von Dürer mit der Signatur Kupfer 716: Die grünen Etiketten mit den historischen Signaturen sind am Übergang der Blätter zu den Untersatzbögen befestigt. An der numerisch nicht fortlaufenden Abfolge ist zu erkennen, dass die Montage vor der Vergabe der Signaturen erfolgte. In den Beschriftungen hat Theise Mönckebergs Handschrift konstatiert, anhand derer – auch in Zusammenhang mit der Aufbereitung – weitere Blätter zugeordnet werden könnten.[40]

Auf der Suche nach weiteren Hinweisen wurde zudem der Bestand von Kupfer 642 bis 722 betrachtet, worunter unter anderem nahezu alle Blätter von Cranach, Dürer und Joachim von Sandrart zählen.[41] Die Auswahl begründet sich in den Namen

36 Ebd., S. 97, Nr. 2409 und S. 105, Nr. 2538.

37 Es gibt beispielsweise den Inkunabeldruck *Laudes beate Marie virginis* von Jacobus de Voragine (Sign. SUB Inc B/38), in dem Mönckeberg selbst handschriftlich vermerkt hat, er habe ihn 1805 für 5 Gulden bei Panzer in Nürnberg gekauft.

38 Brödermann 1843, S. 100, Nr. 2468; S. 101, Nr. 2476 und Nr. 2528–2530.

39 Vgl. Theise 2017, S. 39.

40 Vgl. ebd.; ein Handschriftenvergleich zeigte, dass der Schriftzug „L. Cranach" auf den Holzschnitten scheinbar vom Schreiber des Katalogs der SUB stammt; ansonsten erfolgte die Beschriftung von anderer Hand. Charakteristisch für diese Schrift sind aufwendig geschwungene Anfangsbuchstaben, das kleine „s" mit geschwungenem Kopf sowie die parallele Verwendung alter und neuer Schreibweisen für Buchstaben wie dem „e". Bis auf die beiden letztgenannten Aspekte zeigen sich viele Gemeinsamkeiten mit den von J. G. Mönckeberg geschriebenen Unterlagen im Staatsarchiv.

41 Zusätzlich sollten die Werke Jost Ammans berücksichtigt werden, von dem allerdings nur ein Kupferstich vorhanden ist. – Eine umfassende Durchsicht der Sammlung und ihres Katalogs wäre lohnenswert, um nur knapp beschriebene Positionen zu finden, wie das *Convolut Risse von Schlachten aus dem siebenjährigen Kriege* und drei Lithografien des Kölner Doms; vgl. Brödermann 1843, S. 101, Nr. 2466 und 2481.

von Künstlern, die am häufigsten im Auktionskatalog der Mönckeberg-Sammlung genannt werden.

Die Sichtung dieses Bestandes hat gezeigt, dass nahezu alle Cranach- und Dürergrafiken nach dem beschriebenen Schema (Abb. 32) präsentiert werden. Kleinere Abweichungen in der Beschriftung sind in einer über mehrere Jahre gewachsenen Sammlung nicht verwunderlich. Die Variationen betreffen lediglich die Signaturen, die auf weißen und nicht auf grünen Etiketten aufgebracht wurden. Anhand der bisher vorliegenden Quellen ist nicht bekannt, ob die andersfarbige Etikettierung auf einen anderen Eingangszeitpunkt in die Sammlung hindeutet. Falls es jedoch zuvor kaum entsprechende Bestände gegeben hat, stellte der umfangreiche Ankauf für die Stadtbibliothek eine nachvollziehbar gute Gelegenheit dar. Auch die Grafiken von Daniel Chodowiecki, Daniel Hopfer und Jost Amman weisen die gleichen Merkmale mit grünen und weißen Etiketten auf, die vieler anderer Künstler wie Adam Elsheimer oder Sandrart hingegen nicht. Die Stadtbibliothek hat scheinbar keine Einheitlichkeit, zum Beispiel innerhalb der Schulen, angestrebt und dafür die Aufbereitung verändert, es sei denn, dass es zur Erhaltung und Lagerung notwendig war.[42]

Auch die Entstehung des Katalogs der Kupferstichsammlung könnte einen Hinweis geben, wann Werke in die Sammlung gekommen sind. Bei der Erstellung des Verzeichnisses 1840 verwendete Te Kloot die Einteilung nach nationalen Schulen und Künstlern und orientierte sich innerhalb der Werkfolge der einzelnen Künstler auch an der Nummerierung im *Peintre Graveur* von Bartsch. Für nachträglich in die Sammlung kommende Werke wurden zum Teil bereits vornummerierte Lücken gelassen. So blieb für Dürer eine ganze Seite mit Platz für die Signaturen 909–913 frei.[43] Daher können Nachtragungen, von denen es seit der Erstellung des Katalogs nur wenige gab,[44] kaum mehr nachvollzogen werden.

Die Frage nach der Herkunft der ausgewählten betrachteten Blätter konnte schließlich nicht abschließend geklärt werden. Die Analysen haben zwar gezeigt, dass die Kupferstiche und Holzschnitte durchaus geschlossen aus der Sammlung Mönckeberg erworben sein könnten, belastbare Hinweise gibt es bislang aber nicht. Die Hoffnung ruht daher auf neuen Funden, die ihre Provenienzen zukünftig doch noch eindeutig klären.

---

42 Vgl. Te Kloot 1840, Bl. 2r; im Vorwort wird erklärt, dass im Zuge der Klassifizierung der Sammlung die Blätter nach dem Vorbild von Privatsammlungen auf Untersatzbögen montiert und einige Drucke restauriert und aufgelegt wurden.

43 Vgl. ebd., S. 263.

44 Vgl. Theise 2014, S. 9.

Literaturverzeichnis

Anonym: Über die Verzierung der Zimmer mit Kupferstichen, in: Journal des Luxus und der Moden, 7. Jg., Bd. 1 (1792), S. 258–265.

Brakensiek, Stephan: Vom ‚Theatrum mundi' zum ‚Cabinet des Estampes'. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821 (= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 150), Hildesheim / Zürich / New York 2003.

Brödermann, Peter Simon: Verzeichniß derjenigen Bücher des wohlseligen Herrn Senator J. G. Mönckeberg […] welche […] verkauft werden sollen, Aukt. Kat. Hamburg 1843.

Desiderius Erasmus von Rotterdam: Dialog über die richtige Aussprache der lateinischen und griechischen Sprache, hrsg. und übers. von Johannes Kramer, Meisenheim am Glan 1978.

Füßlin, Johann Caspar: Raisonierendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke, Zürich 1771.

Grebe, Anja: Albrecht Dürers ‚Kunstbücher'. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue raisonné, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 27–75.

Heller, Joseph: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, 2. Bde., Bamberg 1823.

Holst, Niels von: Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Kunst im Zeitalter der Romantik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3.1 (1934), S. 17–45.

Mönckeberg, Johann Georg: Vor hundert Jahren. Aus dem Tagebuche von Johnn Georg Mönckeberg 1783–1789. Gedruckt als Manuscript für die Familien-Mitglieder, Hamburg 1885.

Renz, Ulrike: „… den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen …". Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Diss. Phil. Univ. Bielefeld 2001, https://d-nb.info/1001000595/34 [letzter Zugriff: 12.2.2020].

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2. Bde., Leipzig 1775.

Te Kloot, Willem: Katalog der Kupferstichsammlung, Hamburg 1840.

Theise, Antje: Die Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Wenderholm, Iris (Hrsg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Ausst. Kat. Hamburg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky Bd. 6), Petersberg 2014, S. 8–13.

Dies.: Auf den Spuren der Vorbesitzer. Die Kupferstiche der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg.): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017, S. 38–41.

Tinte, Tusche und Rötelstift

Skizzen nach niederländischer Druckgrafik

Mareike Hansen

Zwischen zwei abgenutzten Buchdeckeln aus Pergament verbergen sich Tinten- und Rötelzeichnungen mit Weißhöhungen, farbige Aquarellmalereien und zwei eingeklebte Kupferstiche mit einer Vielzahl an Darstellungen unterschiedlicher Themen. Neben christlichen und mythologischen Sujets finden sich auf 74 Seiten aus schlichtem Zeichenpapier diverse allegorische Darstellungen, Gesichts- und Aktstudien, anatomische, perspektivische und schematische Zeichnungen des menschlichen Körpers und einige wenige Porträts. Darüber hinaus nehmen farbige Aquarellmalereien mit botanischen und zoologischen Motiven und Landschaftszeichnungen in schwarzer Tinte einen Großteil eines Skizzenbuches ein, welches mutmaßlich Teil der Hamburger Stadtbibliothek war. Eine Reihe der künstlerischen Darstellungen sind mit einem Monogramm signiert sowie mit Jahreszahlen datiert und die einzelnen Blätter, vermutlich nachträglich, in schwarzer Tinte nummeriert worden. Einige mit deutscher Kurrentschrift beschriebene Seiten ergänzen das ansonsten mit bildlichen Darstellungen gefüllte Werk. Neben Zeichnungen nach Skulpturen und Ausschnitten aus Gemälden finden sich auch, vermutlich nach naturkundlichen Büchern oder nach der Natur gemalte, Aquarelle im Skizzenbuch. Jedoch sind es vorrangig Nachzeichnungen niederländischer Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts, die das im Folgenden näher vorzustellende Objekt dominieren. Zum Teil sind die entsprechenden Motive als Druckgrafiken in der Kupferstichsammlung der SUB Hamburg vorhanden.

Der Künstler beziehungsweise Schöpfer der meisten Zeichnungen, Malereien und Schriften im Skizzenbuch offenbart sich auf einer seiner Landschaftszeichnungen und auf der Innenseite des hinteren Buchdeckels als Joachim Etzekiel Levezow. Über eine Doppelseite findet sich ziemlich zu Beginn des Skizzenbuchs eine Art Stammtafel, deren einzelne geschriebene Zeilen großzügig mit der gleichen Tintenfarbe der Schrift durchgestrichen wurden, sodass nicht alle Informationen zu entzif-

fern und dadurch nicht vollständig nachvollziehbar sind. In der ersten Zeile der rechten Seite steht in deutscher Kurrentschrift geschrieben: „Mein Vater ist gewesen Herr Gregorius Levezow […]". Darüber hinaus wird der Ort Stettin genannt, und es geht aus dem Text hervor, dass Levezow vermutlich aus einer Pastorenfamilie stammt, da einige geistliche Personen genannt werden. Auf der linken Seite stehen weitere Namen aufgelistet, die der Familienseite der Mutter angehören könnten. Die ersten Recherchen zur Person Levezows im *Allgemeinen Künstlerlexikon* kamen zu keinem Ergebnis.[1] Im Rahmen weiterer Nachforschungen kam die weit verzweigte, aus Mecklenburg-Vorpommern stammende Uradelsfamilie Levetzow zutage, die erstmals im 13. Jahrhundert urkundlich erwähnt wurde.[2] Im eingesehenen Adelslexikon taucht zwar der Name Levezow als Zweig eben dieser Familie auf, jedoch ist die Linie in den Stammbäumen des *Gothaischen Genealogischen Handbuchs* nicht vertreten, zumal erst die ab dem beginnenden 19. Jahrhundert geborenen Familienmitglieder vollständig aufgeführt werden. Als früher lebende Mitglieder der Familie werden ausschließlich die Stammväter des 17. und 18. Jahrhunderts der einzelnen Linien genannt.[3] Recherchen im Online-Findbuch des Hamburger Staatsarchivs und Anfragen haben ebenfalls keine Ergebnisse erbracht, sodass Levezows Zugehörigkeit zu einem Zweig der Adelsfamilie zunächst eine Mutmaßung bleibt, die aufgrund der Seltenheit des Namens jedoch angenommen werden kann. Darüber hinaus spricht die breitgefächerte zeichnerische Tätigkeit Levezows für eine adlige Provenienz des Zeichenbuchs, da Zeichnen gerade in der oberen Gesellschaftsschicht zum Studium der Kunst genutzt wurde. Auch hatte diese zumeist einen leichteren Zugang zu Kunstsammlungen sowie Kunstakademien und damit zur zeitgenössischen Druckgrafik.

Die meisten der Zeichnungen hat Levezow mit seinem Monogramm I.E.L. signiert und mit Jahreszahlen, größtenteils des Jahres 1687, versehen. Auf der letzten Seite des Skizzenbuches ist darüber hinaus das Datum „anno christi 1678 11. January" und, wie bereits erwähnt, ein weiteres Mal sein vollständiger Name notiert, sodass sich die Anfänge des Skizzenbuches in das 17. Jahrhundert datieren lassen und Levezow als Eigentümer des Buches angenommen werden kann. Neben Levezows Zeichnungen sind im Skizzenbuch auch Zeichnungen von anderer Hand vorhanden, was an dem veränderten, zum Teil feineren Zeichenstil erkennbar ist. So findet sich beispielsweise über eine Doppelseite ein Alphabet aus verschlungenen Initialen von einem gewissen Hans Peter Lütgens, über dessen Person nichts Weiteres bekannt ist. Weitere Zeichnungen, zum Beispiel Gesichts-, Augen- und Nasenstudien von anderen Künstlern wurden nicht signiert. Die alle in derselben Größe zugeschnittenen Blätter und deren eingebundenes Doppelformat sprechen dafür, dass es sich bereits ursprünglich um ein gebundenes

1 Vgl. Bayer 2015.
2 Kneschke 1930, S. 496–497; Stiftung Deutsches Adelsarchiv 2018, S. 317–346.
3 Ebd.

Buch handelte und es nicht im Nachhinein aus einzelnen Blättern zusammengebunden wurde. Der Einband aus Pergament wurde durch verschiedenes, zum Teil mit lateinischer Schrift und Noten bedrucktes Papier verstärkt, das vermutlich aus nicht mehr benötigten Büchern stammt und weiterverwendet wurde, da Papier zur damaligen Zeit kostspielig war. Ein insbesondere auf den leeren Seiten und hinteren Blättern des Skizzenbuches deutlich erkennbares Wasserzeichen hat eine sehr ungewöhnliche Form, die entfernt an einen stark abstrahierten und schematisierten Greif erinnert, der eine Art Schlaufe auf der Brust trägt. Es ließ sich leider nicht ermitteln, woher dieses Wasserzeichen stammt.[4]

Für den Zugang des Skizzenbuches in die Kupferstichsammlung der SUB sind verschiedene Anhaltspunkte von Bedeutung. Die zunächst ins Auge fallenden zwei unterschiedlichen Stempel der ehemaligen Stadtbibliothek belegen, dass das Skizzenbuch vor 1919 in die Sammlung gekommen sein muss. Auf der ersten Seite im Skizzenbuch geht zudem aus einer Bleistiftnotiz hervor, dass es in der sogenannten „letzten Mappe" des „Bibliotheksarchiv[s] der Stadtbibliothek" ursprünglich weitere Informationen über den Zugang des Buches in die Bibliothek gegeben haben muss. Es ist jedoch nicht mehr zu rekonstruieren, um welche Mappe es sich hierbei handelt, da die SUB und damit ein großer Teil ihres Archivs im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Ein weiteres Provenienzmerkmal könnte auf einen noch viel früheren Zugang des Skizzenbuches in die Kupferstichsammlung der SUB beziehungsweise der damaligen Hamburger Stadtbibliothek hindeuten, und zwar ein großes „L" und eine „4" in Kombination mit zwei Punkten, die in ihrer Zusammensetzung als Signatur der Systematik der Brüder Wolf entsprechen könnten. Johann Christian Wolf war von 1746 bis zu seinem Tod im Jahre 1770 Bibliothekar der damaligen Hamburger Stadtbibliothek und führte die Sammeltätigkeit seines älteren Bruders Johann Christoph Wolf weiter.[5] Die Signatur entspricht hinsichtlich der Kombination von Buchstaben, Zahlen und zwei Punkten der Systematik, welche Johann Christoph Wolf, allerdings vor allem für gedruckte Bücher, vermutlich für seine private Bibliothek eingeführt hatte. Diese private Sammlung wurde später Teil der Hamburger Stadtbibliothek.[6] So könnte auch das Skizzenbuch bereits der Wolf-Sammlung angehört haben und damit in die Kupferstichsammlung der Stadtbibliothek gelangt sein, die 1921 zur Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg umbenannt wurde.

Im 18. und 19. Jahrhundert war in den privaten Kunstsammlungen ein großer Anteil an niederländischen Werken zu vermerken, was unter anderem auf das große

4 Wasserzeichen-Informationssystem: https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/index.php [letzter Zugriff: 6.9.2019].

5 Theise 2017, S. 38–41; Matthes 2009, S. 10–11.

6 Matthes 2009, S. 10–11 und S. 96–97; Cod. Hist. Litt. 4° 80 a.



Abb. 33: Hendrick Goltzius, Ver (Frühling), Kupferstich, 1589, 280 x 270 mm, SUB.

Angebot niederländischer Malerei auf dem Kunstmarkt der Zeit und auf den Geschmack der damaligen Kunstsammler zurückzuführen ist.[7] Auch die Kupferstichsammlung der SUB verfügt im Vergleich zu Kupferstichen aus Italien, Frankreich und Deutschland, zum größten Teil über Blätter aus den Niederlanden, wie es der handschriftliche Katalog von Willem te Kloot von 1840 mit den Zugängen an Druckgrafiken in die Kupferstichsammlung der Hamburger Stadtbibliothek belegt.[8]

Einen Zusammenhang des Skizzenbuchs mit der Kupferstichsammlung der Hamburger Stadtbibliothek bilden die zeichnerischen Darstellungen, die sich an niederländischer Druckgrafik orientieren beziehungsweise diese kopieren. Eine Reihe der zeichnerischen Sujets findet sich in Form von Kupferstichen in der Sammlung der SUB wieder, wie im Folgenden an einer kleinen Auswahl von Motiven gezeigt werden soll. Auf der ersten Seite des Skizzenbuches findet sich eine Zeichnung von

7 Renz 2001, S. 27.
8 Te Kloot 1840.



Abb. 34: Nachzeichnung Levezows von Hendrick Goltzius' Jahreszeiten, Skizzenbuch S. 39, SUB.



Abb. 35: Jan van de Velde II., Zwei Figuren auf einem Landweg bei einer Kirchenruine, Radierung, 1616, 135 mm × 200 mm, SUB.

Perseus und Andromeda nach einem Kupferstich von Hendrick Goltzius.[9] Eine weitere Zeichnung mit mythologischem Sujet nach einem Kupferstich von Hendrick Goltzius oder von Bartholomäus Spranger stellt Mars und Venus dar. In der Sammlung der SUB findet sich zwar nicht der gleiche Kupferstich, jedoch einer mit dem gleichen Motiv, gestochen von Jacob Matham nach Hendrick Goltzius.[10] Darüber hinaus kopierte Levezow eine große Anzahl an allegorischen Darstellungen, wie die *Vier Elemente* von Hendrick Goltzius, die *Fünf Sinne* oder die *Tugenden*. Drei der *Vier Jahreszeiten* von Hendrick Goltzius, in Nachstichen von Jacob Matham, die Levezow nachzeichnete, sind Teil der Kupferstichsammlung der SUB (Abb. 33 und 34).[11]

Ebenfalls in der Sammlung vorhanden sind *Jupiter* und *Saturnus* aus der Reihe der *Sieben Planeten*, gestochen von Jan Sadeler nach Maarten de Vos, die Levezow vollständig, wenn auch teils mit einigen Abweichungen, kopierte.[12] Der Vergleich der einzelnen Blätter beider Serien sowie dieser mit dem Skizzenbuch ergaben keine Aufschlüsse über einen Zusammenhang hinsichtlich des Zugangs in die Kupferstichsammlung der Hamburger Stadtbibliothek oder deren Provenienz. Einige der

9 Kupferstichsammlung des Rijksmuseums Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.236.

10 Kupfer 35:3.

11 Kupfer 32:1, 32:2, 32:4.

12 Kupfer 13:2, 13:3.



Abb. 36: Nachzeichnung Levezows der Radierung von van Velde II., Skizzenbuch S. 60, SUB.

Druckgrafiken beider Serien sind mit schwarzen Tintennummern versehen, die den Signaturen des Katalogs von Te Kloot entsprechen, sodass der Zugang beider Serien vor 1840 erfolgt sein muss.[13] Das Skizzenbuch enthält darüber hinaus sieben Landschaftszeichnungen nach Jan van de Velde II. (Abb. 35 und 36). Nach Kupferstichen von van de Velde II. zeichnete Levezow zudem den *Mann mit dem Römerglas* und den *Kannengucker* aus der Serie *Spiegel der Eitelkeit* ab.[14] Es wäre möglich, dass die Kupferstiche, nach denen Levezow zeichnete, entweder sein Eigentum waren, er die Druckgrafiken aus der Kupferstichsammlung der Hamburger Stadtbibliothek kannte oder er in irgendeiner Form Zugang über einen ihm bekannten Kunstsammler oder eine Kunstakademie zu diesen hatte. Neben den Zeichnungen nach niederländischen Kupferstichen finden sich auch Nachzeichnungen nach antiken Motiven, wie zum Beispiel eine Rötelzeichnung nach dem kapitolinischen Dornauszieher, wobei Levezows Nachzeichnung einem Kupferstich von Cornelis Cort nachempfunden sein könnte, da die Perspektive, aus der die Skulptur gezeigt ist, dem Stich von Cort entspricht. Darüber hinaus beinhaltet das Skizzenbuch farbige Aquarellmalereien von heimischen Pflanzen sowie heimischen und exotischen Vögeln, die zum Teil mit schwarzer Tinte beschriftet sind und die Levezow möglicherweise nach botanischen

13 Te Kloot 1840.

14 Kupferstichsammlung des Rijksmuseums Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-1898-A-20242; Inv.-Nr. RP-P-OB-67.294.



Abb. 37: Aquarellmalerei verschiedener Blumen, vermutlich von Levezow, Skizzenbuch S. 48, SUB.

und ornithologischen Büchern oder auch nach realen Vorbildern angefertigt haben könnte (Abb. 37). Die zwei in das Skizzenbuch eingeklebten Kupferstiche sind eine Darstellung des Jüngsten Gerichts von Maarten de Vos und ein Reiterbild vom bayrischen Kurfürsten Maximilian Emanuel II., von welchem der Stecher nicht ermittelt werden konnte.[15]

Das Skizzenbuch von Joachim Etzekiel Levezow stellt ein Exemplum für das im 17. Jahrhundert weit verbreitete Interesse an der niederländischen Druckgrafik dar und zeigt deren Verwendung im künstlerischen beziehungsweise laienhaften Zeichenstudium. Viele der im Skizzenbuch enthaltenen Darstellungen wurden nach niederländischen Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts gezeichnet, die sich zum Teil in der Kupferstichsammlung der SUB Hamburg wiederfinden. Zur Person Levezows sind noch weitere Nachforschungen anzustellen, um dessen familiäre Hintergründe zu klären und die Bedeutung des Skizzenbuches für die Sammlung, deren Zusammenhang und den Zugang in die Kupferstichsammlung noch besser nachvollziehen

15 Kupferstichsammlung des Rijksmuseums, Inv.-Nr. RP-P-1976-30.366.

zu können. Darüber hinaus bleibt bei einigen Zeichenmotiven offen, welcher Künstler das Vorbild für diese war und welche spezifischen Kupferstiche, Gemälde oder Kunstwerke anderer Gattungen Levezow kopierte.

Literaturverzeichnis

Bayer, Andreas (Hrsg.): De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 84: Leibundgut-Linssen, Berlin 2015.

Kneschke, Ernst Heinrich (Hrsg.): Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon im Vereine mit mehreren Historikern, Bd. 5, Leipzig 1930.

Matthes, Elke: Die Codices historiae litterariae der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Cod. Hist. Litt. 2° 1-59; Cod. Hist. Litt. 4° 1-138; Cd. Hist. Litt. 8° S. 1-56), Stuttgart 2009.

Renz, Ulrike: „… den veredelnden Einfluss der Kunst auf immer grössere Kreise ausdehnen …“. Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Bielefeld 2001.

Stiftung Deutsches Adelsarchiv (Hrsg.): Gothaisches Genealogisches Handbuch, Bd. 8 der Gesamtreihe, Marburg 2018.

Te Kloot, Willem: Die Kupferstich-Sammlung der Hamburger Stadtbibliothek, Hamburg 1840.

Theise, Antje: Auf den Spuren der Vorbesitzer. Die Kupferstiche der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, in: Saß, Maurice / Wenderholm, Iris (Hrsg): Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Göttingen, Georg-August-Universität Göttingen Kunstsammlung, Petersberg 2017.

Wolf, Johann Christian / Wolf, Johann Christoph: Catalogus disputationum etc. bibliothecae Joh. Christophori Wolfii, pars 1: A-L, Hamburg 18. Jh. [Cod. Hist. Litt. 4° 80 a].

Im Rausch der Lithografie

Eine Steindruckerei in Hamburg und ihre Spuren

Laura Vollmers

Es begann mit einem simplen Stempel, der auf der Rückseite einzelner Lithografien aus der Porträtsammlung der SUB angebracht war. Und aus diesem Stempel erwuchs eine Frage.

Stempel, insbesondere Sammlerstempel, werden bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts systematisch aufgearbeitet. Mit Georg Kaspar Naglers *Monogrammisten* erschien eines der ersten enzyklopädischen Werke zur Aufarbeitung von Stempeln und der damit verbundenen Sammlergeschichte. Das wohl bekannteste und umfangreichste Werk war dann Frits Lugts *Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes* von 1921, welches auch heute noch weitergeführt und in Form einer Online-Datenbank zugänglich gemacht ist.[1]

Der einfache schwarze Stempel mit einem „BvH" (Abb. 38) in einer Schriftart, die dem Schriftbild der Fraktur sehr ähnelt, könnte auch ein solcher Sammlerstempel sein. Er lässt sich nur auf lithografischen Porträts von bedeutenden und regierenden Persönlichkeiten finden, wie zum Beispiel Louis XVI., Friedrich VI. von Dänemark und Norwegen oder Ferdinand VII. von Spanien. Verstärkt wurde die Vermutung der Herkunft der Drucke aus einer zusammenhängenden Sammlung durch die ästhetische Ähnlichkeit der Porträts und ihre korrespondierende Art der Ausführung. Es scheint sich dabei oft um Kopien bekannter Gemälde beziehungsweise repräsentativer Porträts zu handeln.

Tatsächlich ließ sich das Rätsel anhand des Porträts *Friedrich VI. König von Dänemark* lösen,[2] da dieser Druck sowohl mit besagtem Stempel als auch einer im Druck recto angebrachten Zuschreibung „Litogr. Kunst. Anstalt bei Eimsbüttel." versehen wurde. Dieser direkte örtliche Zusammenhang legte die Vermutung nahe, dass der

1 http://www.marquesdecollections.fr/ [letzter Zugriff: 27.4.2020].

2 Friedrich VI. König von Dänemark, Lithografie auf Papier, Hamburg, Porträtsammlung der SUB, PII A224.



Abb. 38: Stempel „BvH“ auf dem Blatt F. B. van Hove, Ferdinand VII., Lithografie, SUB.

Stempel „BvH“ womöglich auf einen Hamburger Sammler hinweist. Zu diesem Zeitpunkt wurde noch davon ausgegangen, dass die „Lithographische Anstalt Eimsbüttel“ eine weitere Provenienzspur darstellt, da die anderen Blätter mit Stempelabdruck zwar auch einen Zusatz im Druck hatten, jedoch nur ein schlichtes „v. H.“ unterhalb des Porträts.

Der erste Ansatz zur Prüfung des Stempels „BvH“ war die Suche in der Datenbank der Fondation Custodia Frits Lugt – *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*. Unter der Nummer L. 367 findet sich ein weiterer Stempel, der ein „BH“ in Fraktur, umrahmt von einem schwarzen Quadrat, zeigt. Lugt wies diesen Stempel 1921 jedoch der Sammlung B. Hassensteins aus Gotha zu und datierte diese zwischen 1790 und 1850.[3] Es ist nicht auszuschließen, aber es scheint keinen Zusammenhang zum Stempel in der SUB zu geben, auch wenn hier eine Ähnlichkeit in der Schriftart der Buchstaben und der stilistischen Gestaltung der Stempel besteht.

Eine dünne Spur war das Online-Angebot einer Lithografie des Buch- & Kunst-Antiquariats Peter Bierl. Es handelt sich um eine Darstellung mit dem Titel *La Belle*

3 Vgl. http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/5897/total/1 [letzter Zugriff: 9.3.2020].

Marianne, die der lithografischen Anstalt van Hove zugeschrieben wird (Abb. 39 und 40).[4] In der Beschreibung werden auf einen Trockenstempel „BvH“, welcher nur noch in Umrissen zu erkennen ist, hingewiesen und Informationen aus dem *Thieme-Becker* gegeben, dass F. B. van Hove seit 1826 eine Lithografieanstalt in Eimsbüttel betrieb. Im *Thieme-Becker* selbst wird van Hove als Obristleutnant beschrieben, der 1826 von Münster aus finanziellen Gründen nach Pinneberg kam und dort trotzdem gepfändet wurde.[5] Eine weitere sehr frühe Dokumentation der lithografischen Werkstatt mit diesem Namen, bei der jedoch unklar bleibt, ob es sich um den besagten F.B. van Hove handelte, bevor er in Münster tätig wurde, ist ein kleiner Beitrag im *Koblenzer Anzeiger* von 1822. Darin heißt es, dass bereits im November 1820 eine chemische Druckerei unter dem Namen „von Hove und Comp.“ in Bad Ems bei Koblenz firmierte.[6] Überliefert ist jedoch, dass van Hove nach seiner Tätigkeit in Münster 1826 eine lithografische Anstalt in Hamburg gründete: „Eine Abenteurernatur, die aus der neuen Erfindung für sich Geld zu schlagen hoffte.“[7] Aus dieser – wenn auch eher suggestiven – Aussage ist doch immerhin zu schließen, dass van Hove wohl 1826 in das Geschäft der lithografischen Werkstätten in Hamburg einstieg. Erst 1818 hatte Alois Senefelder sein *Lehrbuch der Steindruckerey* veröffentlicht, mit welchem er seine Erfindung der Lithografie in Gänze bekanntgab. In dieser Zeit wurden in Norddeutschland bereits die ersten Steindruckereien eröffnet.

Pioniere in Hamburg waren der Kaufmann Johann Michael Speckter (1764–1845) und der Maler Heinrich Joachim Herterich (1772–1852). Schon 1816 strebte Speckter beim Rat die Bewilligung eines *privilegium exclusivum* auf zwanzig Jahre zur Ausübung des Steindrucks in Hamburg an – vermutlich hatten ihn die Privilegien Senefelders in München und Wien dazu bewegt. In seinem Antrag beschrieb Speckter, dass es sich um eine neue, sich noch entwickelnde Kunst handelte. Letztlich erhielt er am 27. Oktober 1817 die Zusage für ein Privilegium auf zehn Jahre, was bedeutet, dass allein er und sein Partner Herterich für diese Zeitspanne eine lithografische Druckerei in Hamburg betreiben durften.[8]

Gerade im Bereich des Porträts war die Lithografie auch bei den Künstlern und Künstlerinnen beliebt – die Porträtmalerei selbst florierte aufgrund des blühenden Kulturlebens und des nötigen Reichtums in der Bürgerschaft der Hansestadt. In diesem Metier war also die Lithografie ein schnelles, aber auch billiges Mittel und konnte

4 Vgl.https://www.bierl-antiquariat.de/hamburg-lithographische-anstalt-van-hove-la-belle-marianne-huftbild-im-profil-nach-links-im-oval-unten-inschrift.html [letzter Zugriff: 9.3.2020].

5 Thieme / Becker 1924 (Bd. 17), S. 576.

6 Koblenzer Anzeiger, 2.3.1822, zit. nach: Kleber 2013, S. 57, Anm. 268.

7 Thieme / Becker 1924 (Bd. 17), S. 576.

8 Zimmermann 1962, S. 15–19.



Abb. 39: F. B. van Hove, La Belle Marianne, Lithografie, um 1826, Eurasburg, Peter Bierl Buch- und Kunstantiquariat, recto.



Abb. 40: F. B. van Hove: La Belle Marianne, Lithografie, um 1826, Eurasburg, Peter Bierl Buch- und Kunstantiquariat, verso.

vor allen Dingen der Vervielfältigung der gemalten Porträts dienen.[9] In diesem Bereich brachte van Hove bereits um 1824 in Münster eine Serie von Lithografien mit dem Titel *Gallerie denkwürdiger Zeitgenossen* heraus.[10] Für diese Publikation von Porträts versuchte er sogar, eine Dedikationszusage von Franz I. von Österreich zu bekommen, was jedoch mit folgender Begründung von dessen Assistenz ausgeschlagen wurde:

> Da keine Probeblätter von diesem Werke vor Augen da liegen; so läßt sich über dessen Werth nichts bestimmtes sagen. Indessen ist es zu befürchten, daß das angekündigte Unternehmen, nichts als eine Geldspekulation der gewöhnlichen heutigen Buchmacher sey […].[11]

Zudem wird bemerkt, dass es sich dabei wahrscheinlich höchstens um mittelmäßige Kopien anderer Werke handelte, die in dieser Zeit en masse den Bibliotheken angeboten wurden. Diese zwar sehr negative Bewertung des Projektes zeugt davon, in welchem Höhenflug sich das Medium der Lithografie in den 1820er-Jahren bewegte und auch wo sie unter anderem ihren Absatz fand. Auch in Hamburg sprossen Druckereien nach dem Erlöschen von Speckters Privileg nur so aus dem Boden – viele siedelten sich in der Reichenstraße an, welche darum auch als Straße der Steindrucker bekannt wurde.[12] Nach dem *Hamburger Adressbuch* aus dem Jahr 1828 befand sich van Hoves Geschäft ebenfalls in dieser Straße: „van Hove, B. ehemal. Obrist-Lieutenant, gr. Reichenstr. No. 92".[13] Die Blätter der SUB zeugen davon, dass er sich auch nach der Veröffentlichung seiner *Gallerie denkwürdiger Zeitgenossen* den Porträts in seinen Drucken widmete. Gleichzeitig verfasste er auch Schriften zur Technik der Lithografie[14] und warb für diese in Zeitungsannoncen unter der Prämisse, die Kunst des chemischen Druckes verbessert zu haben.[15] In Naglers *Neuem allgemeinem Künstler-Lexicon* wird diese Annahme gestützt:

> Hove, van, Lithograph zu Hamburg, welcher 1826 den Charakter eines Oberst-Lieutnants hatte. Er ist durch ein grosses lithographirtes Werk bekannt, eine Gallerie denkwürdiger

9 Ebd., S. 25–27.

10 Börsenverein der deutschen Buchhändler 1824, S. 184.

11 Einschätzung Peter Thomas Young im Dienst Franz I. zur Anfrage F. B. van Hoves; zit. nach Huber-Frischeis / Knieling / Valenta 2015, S. 501–502.

12 Zimmermann 1962, S. 42.

13 Personen und Firmenverzeichnis: [Gelehrte, Kaufleute, Fabrikanten, Krämer, Gewerke etc.], Hamburgisches Address-Buch für das Jahr 1828, S. 200.

14 Der Steindruck (1828), Autographie (1828), Der Metalldrucker (1829), Das enthüllte Geheimnis der Lithochromie (1829), nach: Rump / Bruhns 2013, S. 208.

15 Beispielsweise in der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten*, 18.3.1829 (Nr. 44).

> Zeitgenossen. Durch seine Bemühungen gewann die Lithographie viel an Vervollkommnung in der technischen Behandlung.[16]

Ebenfalls in einer Rezension im *Morgenblatt für gebildete Leser* finden sich hochtrabende Lobpreisungen der „rastlosen Bemühungen“ van Hoves, die Nutzung der Lithografie gerade für Künstler zu verbessern und das Reparieren und fehlerfreie Abdrucken zu vereinfachen. Dies entwickelte er wohl durch Versuche an fehlerhaften Drucken.[17] Ende des Jahrhunderts vermittelte Zimmermann in seiner Publikation *Geschichte der Lithographie in Hamburg* eine gemäßigtere Rezeption, in der er van Hove zwar einen guten und auch – im Vergleich zu anderen Hamburger Druckern – differenzierten Stil beimisst, ihm aber auch ein „flüchtiges Auftreten in Hamburg als Lithograph“ zuschreibt.[18]

Die Lithografie war in den 1820er-Jahren noch eine junge Erfindung, die sich gerade auf dem Höhepunkt ihrer Verbreitung befand. Es handelte sich dabei also um eine Technik, die zu dieser Zeit stetig weiterentwickelt und verbessert wurde – nicht zuletzt durch van Hove. Es ist möglich, dass er speziell eine Technik erfunden und propagiert hat, die besonders für Künstler und Künstlerinnen das Zeichnen auf dem Stein vereinfachte und Reparaturen möglich machte. Gleichzeitig lässt sich van Hoves Druckerei in der Reichenstraße schon 1929 nicht mehr in den örtlichen Telefonbüchern nachweisen und für besagten zweiten Standort in Eimsbüttel gibt es keinen weiteren Beweis, außer den auf manchen Drucken vorhandenen Zusatz „Litogr. Kunst. Anstalt bei Eimsbüttel“. Die meisten Drucke tragen das simple „v.H.“.[19] Auch Zimmermann registrierte, dass van Hove oder zumindest sein Gewerbe bereits 1830 wieder aus Hamburg verschwunden war.[20] Nichtsdestotrotz sind die vorhandenen Blätter seiner Druckerei ein Dokument der Aktualität des Sammlungsbestandes der SUB im 19. Jahrhundert und dessen erweiternden Fortführung. Es ist aufgrund fehlender Aktenlage nicht mehr nachvollziehbar, wie und wann die Lithografien van Hoves an das Haus kamen, ob vielleicht mit einer privaten Sammlung als Schenkung oder gezielt von der Bibliothek angekauft. Trotzdem lässt sich an diesen wenigen Stichen ein zentraler Punkt des Sammlungskonzeptes erkennen: der lokale Bezug. Ob mit einer fremden Sammlung oder autark erworben – bei den Blättern handelt es sich um vor Ort geschaffene Hamburger Kunst, die auch Zeugnis der Hamburger Blüte der Lithografie nach dem Erlöschen des Privilegiums Speckters ist.

---

16 Nagler (Bd. 6) 1838, S. 330.

17 Schorn 1826, S. 216.

18 Zimmermann 1962, S. 43–44.

19 Vgl. Digitalisate der Universität Regensburg: http://portraetgalerie.uni-regensburg.de/anzeige.phtml?namen_id=141 [letzter Zugriff: 10.3.2020].

20 Zimmermann 1962, S. 44.

Literaturverzeichnis

Börsenverein der deutschen Buchhändler (Hrsg.): Halbjahresverzeichnis der Neuerscheinungen des deutschen Buchhandels. Mit Voranzeigen, Verlags- und Preisänderungen, Stich- und Schlagwortregister, Börsenverein der deutschen Buchhändler, Leipzig 1824.

Rump, Kay (Hrsg.) und Maike Bruhns (Bearb.): Der Neue Rump, Hamburg 2013.

Huber-Frischeis, Thomas / Knieling, Nina / Valenta, Rainer: Die Privatbibliothek Kaiser Franz' I. von Österreich 1784–1835. Bibliotheks- und Kulturgeschichte einer fürstlichen Sammlung zwischen Aufklärung und Vormärz, Wien u. a. 2015.

Kleber, Peter: Lithographische Anstalt Gebrüder Becker. Die Geschichte des Steindrucks in Koblenz von Peter Kleber, Koblenz 2013.

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Bd. 6 (Haspel-Keym), München 1838.

Personen und Firmenverzeichnis: [Gelehrte, Kaufleute, Fabrikanten, Krämer, Gewerke etc.], Hamburgisches Adress-Buch für das Jahr 1828.

Schorn, Ludwig (Hrsg.): Kunstblatt (in: Morgenblatt für gebildete Leser Bd. 20), 6.7.1826.

Thieme, Ulrich / Becker, Felix / Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 17, Leipzig 1924.

Zimmermann, Ernst: Geschichte der Lithographie in Hamburg. Festschrift zur Säkular-Feier der Erfindung der Lithographie in Hamburg Juli 1896, Hamburg 1962.

Verfasserinnen und Verfasser

MAREIKE HANSEN studierte Kunstgeschichte im Hauptfach und Geschichte im Nebenfach (BA), BA-Arbeit zu *Heimatliebe und Kulturbewahrung. Johan Christian Clausen Dahls norwegische Landschaften*. Ihre Forschungsinteressen bilden die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit in Großbritannien und Italien und die Kunstgeschichte Skandinaviens.

ALINA HOFMANN, Masterstudium der Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und der Universität Hamburg, Forschungsinteressen: Historische Fotografie, Wissensvisualisierung im 18. und 19. Jahrhundert, iberoamerikanische Kunstgeschichte.

GESA JEUTHE VIETZEN, Jun.-Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte und Betriebswirtschaftslehre. 2008 Promotion über die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955 (Berlin 2011). Von 2008 bis 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin unter anderem bei der Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung am Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin, der Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, und der Forschungsstelle „Entartete Kunst" am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Seit 2017 Liebelt-Stiftungsprofessur für Provenienzforschung in Geschichte und Gegenwart an der Universität Hamburg. Forschungen zum Kunstmarkt, zur Aktion „Entartete Kunst" und im Bereich Provenienzforschung.

AMANDA KOPP, Bachelorstudium der Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln und der Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, seit Oktober 2018 Masterstudium am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre Forschungsinteressen liegen in der modernen und zeitgenössischen Kunst. Seit Januar 2020 ist sie Teil des Projekts *Barlach 2020 – Denkraum multimedial* der Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg.

FELIX KREBS studiert Kunstgeschichte und Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Hamburg. Sein Interesse kommt dabei besonders der Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte zu. Er arbeitet zudem am Warburg-Haus und wirkte an einem Ausstellungsprojekt der Abteilung Provenienzforschung der Hamburger Kunsthalle mit.

Sophia Kunze, Dr., Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in Hamburg, von 2014 bis 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Stipendiatin des Exzellenzclusters *Bild. Wissen. Gestaltung – Ein interdisziplinäres Labor* der Humboldt Universität Berlin, 2018 Promotion zum Thema *Pathologische Blicke. Bilder bärtiger Frauen zwischen Kunst- und Medizingeschichte*, wissenschaftliche Koordinatorin im Projekt zur Erschließung der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Anna Lehmkuhl, Masterstudium der Kunstgeschichte in Hamburg und Bachelorstudium der Betriebswirtschaftslehre und Nachhaltigkeitswissenschaften in Lüneburg. Seit 2015 studentische Aushilfe in dem Auktionshaus Stahl. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Provenienzforschung und des Hamburger Kunstmarkts.

Christina Posselt-Kuhli, Dr., Studium der Kunstgeschichte, Neueren Deutschen Literaturwissenschaft und Geschichte. 2012 Promotion über *Das Porträt in den Viten Vasaris* (Köln 2013). Von 2007 bis 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Online-Edition von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* (http://ta.sandrart.net/de) an der Universität Frankfurt a. M. und von 2012 bis 2016 am SFB 948 *Helden, Heroisierungen, Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne* an der Universität Freiburg i. Br. Seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Forschungen zur Gattung Porträt, Kunsttheorie und Quellenkunde, Barockmalerei und Herrscherpanegyrik in Deutschland, Sammlungsgeschichte 17. bis 20. Jahrhundert, Politische Ikonografie.

Johanna Riek studiert Kunstgeschichte im Master an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsinteressen finden sich in der Klassischen Moderne, im Feld der Provenienzforschung und im Kunstmarkt des 20. Jahrhunderts.

Antje Theise, M.A. der Lateinischen Philologie und Klassischen Archäologie (1999), MA of Library and Information Science (2004), wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LBMV Schwerin (2000–2002), FB Gotha (2002–2004) und HAB Wolfenbüttel (2004–2005), 2005–2020 Referentin für Seltene und Alte Drucke, 2018–2020 stellv. Leiterin der Sondersammlungen in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Laura Vollmers studiert Kunstgeschichte im Masterstudiengang an der Universität Hamburg. Zu ihrem Forschungsschwerpunkt der Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte schloss sie bereits ihren Bachelorstudiengang an der

Goethe-Universität Frankfurt am Main und der Universität Zürich mit einer Arbeit zu Provenienzen im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ am Städel Museum ab. Des Weiteren wirkte sie bereits an der Universität Hamburg und dem Städel Museum an Projekten im Bereich der Provenienzforschung mit.

SVENJA WEIKINNIS hat Kunstgeschichte in Leipzig und Hamburg studiert. Ihre Forschungsinteressen liegen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts und der Provenienzforschung. Derzeit schreibt sie ihre Masterarbeit zu Forschungsfragen aus dem Brücke-Museum Berlin.

IRIS WENDERHOLM, Prof. Dr., hat seit 2015 eine Professur für Europäische Kunstgeschichte an der Universität Hamburg inne, wo sie von 2009 bis 2014 als Junior-Professorin tätig war. 2013 bis 2016 leitete sie das DFG-Projekt *natura – materia – artificio. Die Reflexion von Naturmaterialien in bildender Kunst und Kunsttheorie vom 15. bis ins frühe 18. Jahrhundert*. Ihre Publikationen widmen sich der Kunst der Frühen Neuzeit mit einem Schwerpunkt auf materialästhetischen Fragen, in der Lehre engagiert sie sich in Ausstellungsprojekten mit Museen. Seit 2013 ist sie zweite Vorsitzende des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Bildnachweise

Abb. 1–6, 8–27, 31–38: Universitäts- und Staatsbibliothek Hamburg

Abb. 7: Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 44713 / bpk Foto: Christoph Irrgang

Abb. 28 und 29: Hamburger Kunsthalle

Abb. 39 und 40: Peter Bierl Buch- und Kunstantiquariat, Eurasburg